

# ادبی تنقید اور اسلوبیات

گوپی چند نارنگ

پروفیسر اردو، دہلی یونیورسٹی  
نیشنل فیلو یونیورسٹی گرانٹس کمیشن

سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

— ۱۹۹۱ء

پبلشرز — نیاز احمد

سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور

جملہ حقوق محفوظ ہیں

تعداد : ایک ہزار

قیمت ۱۲۰/۰۰ روپے

رفاعی پرنٹرز - ۹ - ریگن روڈ، لاہور



— ۱۹۹۱ء

پبلشرز — نیبزا احمد

سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور

جملہ حقوق محفوظ ہیں

تعداد : ایک ہزار

قیمت ۱۲۰ روپے

رفاعی پرنٹرز - ۹ - ریگن روڈ، لاہور

## دُیَاچَہ

زیرِ نظر مجموعے میں صرف وہ مضامین شامل ہیں جن میں بالواسطہ یا بلاواسطہ اسلوبیات سے مدد لی گئی ہے۔ اصولاً یہ مجموعہ بہت پہلے شائع ہو جانا چاہیے تھا، لیکن بوجہ اس کی اشاعت میں تاخیر ہوئی چلی گئی۔ مجھ میں یہ کمزوری ہے کہ بعض کام غفلت میں نہیں کر سکتا۔ یہ حقیقت ہے کہ ان میں سے بعض مضامین دو دو تین تین برس میں لکھے گئے (خواہ وہ بہت معمولی کیوں نہ ہوں) یوں زیرِ نظر کتاب میں چوبیس پچیس برسوں کی تحریریں جمع ہو گئی ہیں۔ مثلاً شہر یار پر مضمون ۱۹۶۵ء میں لکھا گیا تھا جب ان کا پہلا مجموعہ منظر عام پر آیا تھا، اور ادبی تنقید اور اسلوبیات پر مضمون ابھی کچھ سال ۱۹۸۸ء میں مکمل ہوا۔ ہر مضمون کے بعد اس کا زمانہ تحریر دے دیا ہے جس سے اندازہ ہوگا کہ میں اسلوبیات کو ادبی مطالعے کے لیے ایک مدت سے برتنا، آزماؤں اور پرکھتا رہا ہوں، اور میں پچیس برس کے تنقیدی سفر میں جب یہ ردیہ

میرے بڑے بھلے تنقیدی مزاج کا حقیقہ بن گیا، اور بالعموم اس بات کو محسوس کیا جانے لگا کہ اسلوبیات سے ادب کی انہام و نفہیم اور حسین کاری کے کام میں جو مدد مل سکتی ہے، وہ کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں، تو بالآخر میں نے اسلوبیات کی نظریاتی بنیادوں پر قلم اٹھانے کی ضرورت محسوس کی، اور جس نظریاتی ماڈل کو میں ایک مدت سے برتتا رہا ہوں، اسے میں مضبوط تحریر میں لے آیا، اور یوں یہ کتاب موضوعاتی اعتبار سے مکمل ہو گئی۔

اسلوبیات بہت مشکل میدان نہ سہی تو آسان بھی نہیں۔ اس کے نظریاتی ماڈل کی وضاحت جو پہلے مضمون میں پیش کی گئی ہے، اس لیے ضروری تھی کہ اس بات نیا علم ہے، اور اسلوبیات چونکہ نیا تنقیدی رویہ ہے، اس کے بارے میں غلط فہمیاں عام ہیں۔ ضروری نہیں کہ جو نظریاتی ماڈل خاکسار نے پیش کیا ہے، یا اس کے جو نمونے شامل کتاب میں، ان سے سب سوالوں کا جواب مل جائے، کوئی کتاب بھی سب سوالوں کا جواب نہیں دیتی، ہو بھی نہیں سکتی۔ بلکہ اس سے جہاں بعض سوالوں کا جواب ملے گا، وہیں کچھ نئے سوال بھی پیدا ہوں گے۔ تاہم خاکسار برسوں سے اسلوبیات کے بارے میں جو کچھ کہتا اور لکھتا رہا ہے، اگر زیر نظر کتاب سے ان مباحث میں ارتکاز پیدا ہو سکا تو اس کی اشاعت سچی نامشکور تصور نہ ہو گی۔

اتنی بات واضح رہے کہ اسلوبیات سے ادبی مطالعے میں کام لینے کے لیے ذوقِ نظر شرط ہے۔ ذوقِ نظر جتنا بالیدہ اور روایت آگاہ ہو گا، اسلوبیاتی مطالعہ اتنا ہی روشن اور معلومات افزا ہو گا، یہ بات خاطر نشان رہنا چاہیے کہ اسلوبیاتی طریق کار کو برتنے والے کی کمزوری ضابطہ علم کی کمزوری یا کوتاہی نہیں ہے۔ اسلوبیات نہایت وسیع اور متنوع میدان ہے، اور میں اس کے عشرِ عشر کو بھی پیش نہیں کر سکا۔

یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ اردو افسانے سے متعلق خاکسار کے اسلوبیاتی مضامین زیر نظر مجموعے میں شامل نہیں۔ انھیں الگ جلد میں پیش کیا جائے گا، گویا وہ کتاب اس کتاب کا دوسرا حصہ ہو گی۔ زیر نظر مجموعے میں زیادہ تر مضامین شاعری سے متعلق ہیں، صرف آخری دو میں نثر کے امتیازات سے بحث کی گئی ہے۔ ذاکر صاحب اور شہر یار والے مضامین زمانہ و سرکافنس کی یادگار ہیں، اور نثری نظم اور اسلوبیات والے مضامین





حال ہی میں لکھے گئے۔ اس اعتبار سے زیرِ نظر مجموعے میں خاکسار کے بیس پچیس برس کے  
ذہنی سفر کے نشاناتِ راہ ملیں گے۔

گوپی چند نارنگ

نئی دہلی

۱۱ فروری ۱۹۸۹ء

۱۰

- ۲۴۰ بانی : نئی غزل کا جوانا مرگ شاعر ۹  
۲۶۱ ساقی فاروقی : زمیں تیری مٹی کا جادو کہاں ہے ۱۰  
۲۹۲ افتخار عارف : شہرِ مثال کا درد مند شاعر ۱۱

○

- ۲۱۲ نثری نظم کی شناخت ۱۳

○

- ۳۶۰ خواجہ حسن نظامی کی نثری افہمیت ۱۳  
۳۸۱ ذاکر صاحب کی نثر : اردو کے بنیادی ۱۴  
اسلوب کی ایک مثال

## فہرست

۱۱	۱ ادبی تنقید اور اسلوبیات
	○
۲۹	۲ اسلوبیاتِ میر
۱۰۸	۳ اسلوبیاتِ انیس
	اسلوبیاتِ اقبال :
۱۳۳	۴ صوتیاتی نظام
۱۵۳	۵ صرفیاتی و نحوئیاتی نظام
	(نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں)
	○
۱۷۶	۶ فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام
۲۱۶	۷ عالی جی کے من کی آگ
	○
۳۲۵	۸ شہر یار : نئی شاعری اور انجم اعظم

۱۰

- ۲۴۰ بانی : نئی غزل کا جوانا مرگ شاعر ۹  
۲۶۱ ساقی فاروقی : زمیں تیری مٹی کا جادو کہاں ہے ۱۰  
۲۹۲ افتخار عارف : شہرِ مثال کا درد مند شاعر ۱۱

○

- ۲۱۲ نثری نظم کی شناخت ۱۳

○

- ۳۶۰ خواجہ حسن نظامی کی نثری افہمیت ۱۳  
۳۸۱ ذاکر صاحب کی نثر : اردو کے بنیادی ۱۴  
اسلوب کی ایک مثال

# ادبی تنقید اور اسلوبیات

بعض لوگ اسلوبیات کو ایک ہوا سمجھنے لگے ہیں۔ اسلوبیات کا ذکر اردو میں اب جس طرح جاوید بجا ہونے لگا ہے، اس سے بعض لوگوں کی اس ذہنیت کی نشاندہی ہوتی ہے کہ وہ اسلوبیات سے خوف زدہ ہیں۔ اسلوبیات نے چند برسوں میں اتنی ساکھ تو بہر حال قائم کر لی ہے کہ اب اس کو نظر انداز کرنا آسان نہیں رہا۔ اردو کے ایک جدید نقاد جنہوں نے بالقصد تنقید کو "خارزار" بنایا ہے تاکہ لوگ "آبلہ پانی کی لذت" سے آشنا ہو سکیں، اس بات کا اکثر ماتم کرتے ہیں کہ جدیدیت ایک "شعلہ بکف بغاوت" تھی، لسانی نقادوں نے اسے ٹھنڈا کر دیا۔ اول تو اردو میں لسانی نقاد ہی کہتے ہیں، اور اگر میں بھی تو انہوں نے اسلوبیاتی مضمون ہی کہتے رکھے ہیں۔ تعجب ہے کہ وہ "شعلہ بکف بغاوت" جس کی مقدس آگ کو دودھ بن جیسا کہ نقاد روشن رکھے ہوئے تھے، بقول ہمارے دوست کے اُسے دھاپک لسانی نقادوں کی شکستہ بستہ تحریروں نے ٹھنڈا کر دیا۔ یہ اگر صحیح ہے تو پھر یقیناً اسلوبیات میں کوئی خاص بات ہوگی کیونکہ جو چیز گرم رجحانات کو ٹھنڈا کر سکتی ہے، وہ سرد زمین میں گرم چنگاریاں بھی بوسکتی ہے، جبکہ حقیقت یہ ہے کہ اسلوبیات ایسا کوئی دعویٰ نہیں کرتی۔ ایک اور کرم فرما میں جنہیں ادنیٰ سطح سے بات



کرنے کا مرض ہے گویا انوار انھیں پر نازل ہو رہے ہوں۔ وہ ”اخلاقیات تنقید“ کی ڈہائی دیتے ہوئے نہیں تھکتے، حالانکہ ادبی ریاکاری کو آرٹ بنانے میں انھیں ملکہ حاصل ہے۔ ان کے نزدیک ’دانشوری‘ یہی ہے کہ اسلوبیات کے بارے میں جملے بازی کرتے رہیں اور یوں اپنے احساس کسری کے زخموں کو سہلاتے رہیں۔ تنقید نگار تو خیر سمجھ میں آتا ہے کہ چونکہ بقراط بننے کا اُسے حق ہے، لیکن اس لائق احترام قبیلے میں ایک سربراہ اور وہ خلق کار بھی ہیں جو فکشن میں اپنی ناکامیوں کا بدلہ اکثر و بیشتر تنقید سے لیتے رہتے ہیں، اور تنقید میں بھی لسانی تنقید کو برا بھلا کہہ کر اپنی بھکشوؤں والی بے تعلقی کا ثبوت دیتے رہتے ہیں۔ اگر ایسا کرنے سے ان کے فکشن کا بھلا ہو سکتا ہے تو لسانی تنقید کو ان کی معصومیت پر کوئی اعتراض نہ ہونا چاہیے۔ واضح رہے کہ زیر نظر مضمون کا روئے سخن ایسے دانشوروں سے نہیں، کیونکہ یہ پہنچے ہوئے لوگ ہیں، یہ اس منزل پر ہیں جہاں ہر منزل بجز خود پرستی کے ختم ہو جاتی ہے۔ یوں تو اس مضمون میں خاکسار نے بنیادی مباحث کو بھی چھیڑا ہے، اور ان مآخذ و مصادر کا بھی ذکر کیا ہے جن سے میں نے بہت کچھ حاصل کیا ہے اور دوسرے بھی اگر چاہیں تو حاصل کر سکتے ہیں۔ لیکن یہ مضمون یا وہ کتب جن کا حوالہ دیا گیا ہے، بھلا ایسوں کا کیا بگاڑ سکتی ہیں جو سب کچھ پہلے ہی جانتے ہیں۔ ایسے حضرات سے استدعا ہے کہ ان اوراق پر اپنا وقت ضائع نہ کریں۔ البتہ یہ ان لوگوں کے لیے ہیں جو میری طرح طالب علمانہ تجسس رکھتے ہیں نئے علم کے جو یا ہیں، یا نئے لسانی مباحث کے بارے میں زیادہ نئے زیادہ جاننے کے خواہش مند ہیں۔

تو آئیے دیکھیں کہ اسلوبیات کیا ہے اور کیا نہیں ہے، اور ادبی تنقید سے اس کا کیا رشتہ ہے۔

اسلوبیات کی اصطلاح تنقید میں زیادہ پرانی نہیں۔ اس صدی کی پچھٹی دہائی سے

اسلوبیات کا استعمال اس طریق کار کے لیے کیا جانے لگا ہے، جس کی رو سے روایتی تنقید کے موضوعی اور تاثراتی انداز کے بجائے ادبی فن پارے کے اسلوب کا تجزیہ معروضی لسانی اور سائنٹفک بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔

لسانیات، سماجیات اور نفسیات سے جو نئی روشنی بھیلی دودھائیوں میں حاصل ہوئی ہے، بالخصوص نظریہ ترسیل (COMMUNICATION THEORY) میں جو افسانے ہوئے ہیں، ان سے ادبی تنقید نے گہرا اثر قبول کیا ہے۔ تنقید کے دو نئے ضابطے جو اسلوبیات اور ساختیات کے نام سے جانے جاتے ہیں اور جن کے حوالے سے ادب کی دنیا میں نئے فلسفیانہ مباحث پیدا ہوئے ہیں، وہ انھیں اثرات کا تجربہ ہیں۔ تاریخی اعتبار سے اسلوبیات کے مباحث مقدم ہیں، اور نظریہ ساختیات یا اس سے متعلقہ نظریات جو پس ساختیات (POST-STRUCTURALISM) کے نام سے جانے جاتے ہیں بعد میں منظر عام پر آئے، لیکن اسلوبیات کو سمجھنے بغیر یا لسانیات کے بنیادی اصول و ضوابط کو جانے بغیر نظریہ ساختیات کو نیز ان تمام فلسفیانہ مباحث کو جو ”پس ساختیات“ کے تحت آتے ہیں، سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ یہ اعتراف اکثر کیا گیا ہے کہ ان مباحث سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اسلوبیات کی سرحد کہاں ختم ہوتی ہے اور ساختیات کی کہاں سے شروع ہوتی ہے۔ لیکن دراصل جو لوگ لسانیات سے واقف ہیں یا بعض بنیادی لسانیاتی معلومات رکھتے ہیں، ان کے نزدیک یہ اعتراف بے اصل ہے کیونکہ نظریہ اسلوبیات اور نظریہ ساختیات اگرچہ دونوں اپنے بنیادی فلسفیانہ اصول و ضوابط لسانیات سے اخذ کرتے ہیں، لیکن دونوں کا دائرہ عمل الگ الگ ہے۔ اسلوبیات یا ادبی اسلوبیات ادب یا ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے، جبکہ ساختیات کا دائرہ عمل پوری انسانی زندگی، ترسیل و ابلاغ، اور تمدن انسانی کے تمام مظاہر پر حاوی ہے۔ ساختیات کا فلسفیانہ چیلنج یہ ہے کہ ذہن انسانی حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے اور حقیقت جو معروض میں موجود ہے۔ کس طرح پہچانی اور سمجھی جاتی ہے۔ یہ بات خاطر نشان رہنا چاہیے کہ ساختیات صرف ادب یا ادبی اظہار سے متعلق نہیں بلکہ اساطیر، دیوالا، قدیم روایتیں، عقائد، رسم و رواج، طور طریقے، تمام ثقافتی



معاشرتی مظاہر، مثلاً لبکس و پوشاک، رہن سہن، خورد و نوش، بود و باش، نشست و برخاست وغیرہ یعنی ہر وہ مظہر جس کے ذریعے ذہن انسانی ترسیل معنی کرتا ہے یا ادراک حقیقت کرتا ہے، ساختیات کی دلچسپی کا میدان ہے۔ ادب بھی چونکہ تہذیب انسانی کا مظہر بلکہ خاص مظہر ہے، اس لیے ساختیات کی دلچسپی کا خاص موضوع ہے۔ ساختیاتی مباحث میں ادب کو جو مرکزیت حاصل ہے، اس کی وجہ یہی ہے۔

اسلوبیات کا بنیادی تصور اسلوب ہے۔ اسلوب (STYLE) کوئی نیا لفظ نہیں ہے۔ مغربی تنقید میں یہ لفظ صدیوں سے رائج ہے۔ اردو میں اسلوب کا تصور نسبتاً نیا ہے، تاہم ”زبان و بیان“ ”انداز“ ”اندازِ بیان“ ”طرزِ بیان“ ”طرزِ تحریر“ ”لہجہ“ ”زنگ“ ”رنگ“ ”سخن“ وغیرہ اصطلاحیں اسلوب یا اس سے ملتے جلتے معنی میں استعمال کی جاتی رہی ہیں۔ یعنی کسی بھی شاعر یا مصنف کے اندازِ بیان کے خصائص کیا ہیں، یا کسی صنف یا ہیئت میں کس طرح کی زبان استعمال ہوتی ہے یا کسی عہد میں زبان کیسی تھی اور اس کے خصائص کیا تھے، وغیرہ۔ یہ سب اسلوب کے مباحث ہیں۔ ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر مکمل نہیں۔ لیکن اکثر اس بارے میں اشاروں سے کام لیا جاتا رہا ہے، اور تنقیدی روایت میں ان مباحث کے نقوش کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ اس روایت کے مقابلے میں جدید لسانیات نے اسلوبیات کا جو نیا تصور دیا ہے، اس کے بارے میں یہ بنیادی بات واضح ہونا چاہیے کہ اسلوبیات کی رُو سے اسلوب کا تصور، اس تصورِ اسلوب سے مختلف ہے جو مغربی ادبی تنقید یا اس کے اثر سے رائج رہا ہے، نیز یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جو علمِ بدیع و بیان کے تحت مشرقی ادبی روایت کا حصہ رہا ہے۔ مزید برآں یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جس کا کچھ نہ کچھ ذہنی تصور ہم موضوعی طور پر یعنی تاثراتی طور پر قائم کر لیتے ہیں۔ مشرقی روایت میں ادبی اسلوب بدیع و بیان کے پیرایوں کو شعر و ادب میں بروئے کار لانے اور ادبی حُسنِ کاری کے عمل سے عہدہ برآ ہونے سے عبارت ہے، یعنی یہ ایسی شے ہے جس سے ادبی اظہار کے حُسن و دلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ گویا اسلوب زلیور ہے ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جاذبیت، کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے، یعنی مشرقی روایت کی



زور سے اسلوب لازم نہیں بلکہ ایسی چیز ہے جس کا اضافہ کیا جاسکے۔ پس اسلوب کے تقدم اور جدید تصور یعنی اسلوبیات کے تصور میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رُو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بلکہ اصلی ہے، یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے، یا اس تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے جس کے ذریعے زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے، یعنی ادبی اسلوب سے مراد لسانی سجاوٹ یا رنیت کی چیز نہیں جس کا زور یا اختیار میکاٹکی ہو، بلکہ اسلوب فی نفسہ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے۔

اسلوبیات و فصاحتی لسانیات (DESCRIPTIVE LINGUISTICS) کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے، اور لسانیات چونکہ سماجی سائنس ہے، اس لیے اسلوبیات اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں، بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے، نسبتاً قطعیت کے ساتھ اس کا تجزیہ کرتی ہے، اور مدلل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے۔ اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ، یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جاسکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کی یعنی پیرایہ بیان کے اختیار کی مکمل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایہ بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایہ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی، اور اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند و ناپسند، صنف یا ہیئت کے تقاضوں نیز قاری کی نوعیت کے تصور کو بھی دخل ہو سکتا ہے، یعنی تخلیقی اظہار کے جملہ ممکنہ امکانات جو وجود میں آچکے ہیں اور وہ جو وقوع پذیر ہو سکتے ہیں، ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا اختیار مصنف کو ہے) دراصل اسلوب ہے۔

یہ بھی واضح رہے کہ اسلوب کا یہ تصور نہ صرف قدیم روایت کے اسلوب کے تصور سے مختلف ہے، بلکہ جدید تنقید کے اس دہان سے بھی ”نئی تنقید“ ”NEW CRITICISM“ کے نام سے جانا جاتا ہے، بنیادی طور پر متضاد ہے۔ اسلوبیات میں پیرایہ بیان کے حملہ ممکنہ امکانات کا تصور زماں، مکاں، اور سماج کے تصور کو راہ دیتا ہے جس کی ”نئی تنقید“ میں کوئی گنجائش نہیں۔ ”نئی تنقید“ کا تصور لسان جامد ہے، کیونکہ یک زمانی ہے، جبکہ

اسلوبیات زبان کے مافیہ، حال، مستقبل یعنی جملہ امکانات کو نظر میں رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسلوبیات میں اسلوب کا تصور تجزیاتی معروضی نوعیت رکھنے کے باوجود تاریخی سماجی جہت کی راہ کو کھلا رکھتا ہے، جبکہ ”نئی تنقید“ میں اس کی کوئی گنجائش نہیں۔ ”نئی تنقید“ کی رُو سے فن پارہ خود مکنتی اور خود مختار ہے، اور جو کچھ بھی ہے فن پارے کے وجود کے اندر ہے، اور اس سے باہر کچھ نہیں۔ اسلوبیات بھی اگرچہ ”متن“ پر پوری توجہ مرکوز کرتی ہے لیکن ”نئی تنقید“ کی پیدا کردہ تاریخی اور سماجی تحدید کو قبول نہیں کرتی۔

ادبی اسلوبیات تجزیاتی طریق کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کر کے ان کی درجہ بندی کرتی ہے وہ اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فنکار نے مکمل تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرزِ بیان کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا، اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔ یعنی وہ کون سی لسانی خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے کسی پیرایہ بیان کی الگ سے شناخت ممکن ہے، یا لسانی اظہار کا جو عمومی فطری انداز (NORM) ہے، اس سے کسی مصنف یا شاعر کا کوئی پیرایہ بیان کتنا مختلف ہے، یا کسی مخصوص طرزِ اظہار میں کون کون سے لسانی خصائص پس منظر میں چلے گئے ہیں، اور کون کون سے پیش منظر میں آگئے ہیں، اسلوبیات میں یہ عمل FOREGROUNDING کہلاتا ہے۔

زبان کے فطری انداز کی درجہ بندی کی روشنی میں کسی خاص متن یا متون کو پرکھا جاسکتا ہے، یا منتخبہ متون کا باہمی تقابلی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیہ زبان کی کسی بھی سطح کو لے کر ممکن ہے۔ لسانیات میں زبان کی چار سطحیں خاص ہیں۔

PHONOLOGY	صوتیات
MORPHOLOGY	لفظیات
SYNTAX	نحویات
SEMANTICS	معنیات

زبان ان چاروں سے مل کر مشکل ہوتی ہے۔ خالص لسانیاتی تجزیوں میں کسی بھی سطح



کو الگ سے بھی لیا جاسکتا ہے، لیکن ادبی اظہار کے تجزیے میں ہر سطح کے تصور میں زبان کا کئی تصور شامل رہتا ہے۔ اس لیے کہ معنی لفظ ہے اور لفظ معنی۔ یعنی کی اکائی کلمہ ہے اور کلمہ لفظ یا لفظوں کا مجموعہ ہے۔ اور خود لفظ آواز یا آوازوں کا مجموعہ ہے۔ یعنی اسلوبیاتی تجزیے میں خواہ ایسا ظاہر نہ کیا گیا ہو، اور سائنسی طور پر محض کسی ایک سطح کا تجزیہ کیا گیا ہو، جیسا کہ ائمہ الحرف نے اپنے مضامین ”اسلوبیات انیس“ یا ”اقبال کا صوتیاتی نظام“ میں عمداً کیا ہے۔ لیکن زبان کا کئی تصور بشمول معنی کے اس میں مضمر (LATENT) رہتا ہے، اور اس کا اخراج لازم نہیں، جیسا کہ نا سمجھی کے باعث عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔

غرض اسلوبیاتی تجزیے میں ان لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے جن کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، ہیئت، صنف، یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہو سکتے ہیں۔ (۱) صوتیاتی (آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہوتے ہیں، ردیف و قوافی کی خصوصیات، یا معکوسیت، ہکارتیت یا غنیت کے امتیازات یا معصمتوں اور معصوتوں کا تناسب وغیرہ)۔ (۲) لفظیاتی (خاص نوع کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسما، اسمائے صفت، افعال وغیرہ کا تواتر اور تناسب، تراکیب وغیرہ)۔ (۳) نحویاتی (کلمے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال، کلمے میں لفظوں کا دروبست وغیرہ)۔ (۴) بدلی (Rhetorical) بدیع و بیان کی امتیازی شکلیں، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، ایسجری وغیرہ (۵) ہر فنی امتیازات (اوزان، بحر و رد، زحافات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات)۔

اسلوبیات کے ماہرین جو سائنسی طریق کار اور معروضیت پر زور دیتے ہیں، لسانی خصائص کے اضافی تواتر اور تناسب کو معلوم کرنے کے لیے کمیتی اعداد و شمار کو بنیاد بناتے ہیں۔ اب تو ان تجزیوں کے لیے کمپیوٹر کے استعمال سے نتائج کو اور بھی زیادہ صحت اور یقین سے اخذ کیا جانے لگا ہے۔ کچھ ماہرین صرف لسانی تصورات کو بھی تجزیے کی بنیاد بناتے ہیں، مثلاً تصریفی (PARADIGMATIC) اور کلماتی (SYNTAGMATIC) شکلوں کا فرق یا چامسکی کی تشکیلی گرامر کی بنا پر ظاہری اور داخلی ساختوں کا فرق اور ان کے امتیازات وغیرہ۔



زبان میں اظہار کے امکانات لامحدود ہیں، کوئی بھی مصنف ممکنہ امکانات میں سے صرف چند کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ انتخاب مصنف کے لسانی عمل کا حصہ ہے اور اس کی اسلوبیاتی شناخت کی بنیاد فراہم کرتا ہے اسلوبیاتی تجزیے سے مصنف کی پہچان بعینہ اسی طرح ممکن ہے جس طرح انسان اپنے ہاتھ کی لکیروں سے پہچانا جاتا ہے۔ اسلوبیات کے ذریعے مصنف کے لسانی اظہار کے ہاتھ کی لکیروں (FINGERPRINTS) کا پتہ چلایا جاسکتا ہے، اور اس کی شناخت حتمی طور پر متعین کی جاسکتی ہے۔ اشخاص کی طرح اصناف کا بھی مزاج ہوتا ہے۔ چنانچہ اسلوبیات کی مدد سے یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ باہم گہ مختلف اصناف کا اسلوبیاتی امتیاز کیا ہے، اور پیرائے بیان کی سطح پر وہ کس طرح ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ اشخاص اور اصناف سے ہٹ کر اسلوبیاتی تجزیے کی ایک جہت اور بھی ہے۔ چونکہ ادبی ارتقا میں اظہار کے لسانی پیرائے عہد بہ عہد تبدیل ہوتے رہتے ہیں، اسلوبیات کی مدد سے یہ معلوم کیا جاسکتا ہے کہ کس عہد میں کون سا اسلوب رائج تھا یا کسی عہد کی زبان کے لسانی امتیازات کیا تھے۔

لسانی امتیازات کی نشاندہی ادبی اظہار میں تخلیقی عمل کو سمجھنے میں ادبی انفرادیت کی بنیادوں کے تعین کے لیے بھی بیش بہا مدد فراہم کرتی ہے۔ ادبی اظہار بھی بہت کچھ قص و موسیقی کی طرح ہے۔ قص و سرود کی ظاہری سطح پر لطف و نشاط اور کیف و سرور کی مسحور کن نفاس چھائی رہتی ہے جس میں اکثر ہم خود فراموشی کے عالم سے گزرتے ہیں اور کھو سے جلتے ہیں۔ تاہم اگر سطح کے نیچے غور سے دیکھیں تو مال، آہنگ (RHYTHM) اور صوتی امتیازات کا (بظاہر پیچیدہ لیکن اصلاً سادہ) جال سا بچھا ہوا نظر آئے گا، جیسے طرح طرح کے رنگوں کا کوئی مشجر (TAPESTRY) ہو یا جیومیٹریکل ڈیزائن کا کوئی خوبصورت رنگارنگ فرش (MOSAIC) بنا ہوا ہو۔ ادبی اظہار میں لفظوں کی ظاہری سطح کے نیچے لسانی امتیازات سے طرح طرح کے ڈیزائن بنتے ہیں۔ ان کی پہچان ادبی اسلوبیات کا خاص کام ہے۔ عروسی تجزیے سے اگر کسی شعری ہیئت یا صنف کے بارے میں عمومی نتائج (GENERALISATION) اخذ کیے جائیں یا کسی مصنف یا فن پارے کے لسانی خصائص



کے تعین میں مدد ملی جائے تو ایسے تجزیے اسلوبیات کی ذیل میں آئیں گے۔  
 اسلوبیات میں نتائج اخذ کرتے ہوئے اس خطرے سے آگاہ رہنا ضروری ہے کہ  
 اسلوبیاتی تجزیہ محض ہیئتِ تجزیہ نہیں جس پر ”نئی تنقید“ کا دار و مدار ہے، کیونکہ اسلوبیات کی  
 رد سے فن پارہ صرف لفظوں کا مجموعہ یا ہیئتِ محض (VERBAL CONSTRUCT) نہیں  
 ہے، نہ ہی وہ کسی بھی طرح کے ”پیغام کا سٹ“ (SET OF MESSAGES) یا اطلاعِ محض یا  
 معنی محض (PURE SEMANTIC INFORMATION) کی مثال ہے، بلکہ اس کی نوعیت ان  
 دونوں کے بیچ کی ہے اور اسلوبیات اس کے لیے (DISCOURSE) کی اصطلاح استعمال  
 کرتی ہے۔

اسلوبیاتی تجزیوں پر جو اعتراضات کیے جاسکتے ہیں، ان کی ایک خاص مثال MICHAEL  
 RIFFATERRE کا وہ مضمون ہے جس میں بودلیئر کے سائنٹ LES CHATS کے رومان  
 جیکبسن اور کلاؤڈیوئی سٹراس کے تجزیے سے بحث کی گئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

STRUCTURALISM, ED., JACQUES EHRMANN, 1966.

رفا کیمر نے سوال اٹھایا تھا کہ اسلوبیات یہ تو بتا سکتی ہے کہ مختلف لسانی خصائص میں سے کسی  
 فن پارے کے اپنے امتیازی خصائص کیا ہیں، لیکن اس کا فیصلہ کیسے کیا جائے گا کہ وہ کون سے  
 خصائص ہیں جو کسی فن پارے کو جمالیاتی اعتبار سے زیادہ مؤثر بناتے ہیں، اور ان کا تعین کس  
 طرح کیا جائے گا؟ اس کا جواب بعد کے ماہرینِ اسلوبیات نے یہ دیا کہ یہ اعمتِ سرائی ہی  
 دراصل غلط توقعات پر مبنی ہے، کیونکہ اسلوبیات اس طرح سے جمالیات سے علاوہ نہیں  
 رکھتی جس طرح ادبی تنقید رکھتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس خبر نہ نظر نہیں، جمالیاتی قدر  
 شناسی اسلوبیات کا کام نہیں۔ اسلوبیات کا کام بس اس قدر ہے کہ وہ لسانی  
 امتیازات کی حتمی طور پر نشان دہی کر دے۔ ان کی جمالیاتی تعین قدر ادبی تنقید کا کام ہے۔  
 اس کی توقع ادبی تنقید سے کرنا چاہیے نہ کہ اسلوبیات سے۔ رہی یہ بات کہ اسلوبیات اور ادبی  
 تنقید میں کیا رشتہ ہے، تو اس کو میں اس سے پہلے بھی کئی بار واضح کر چکا ہوں کہ اسلوبیات  
 ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے۔ اردو میں یہ غلط فہمی عام ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل ہے۔



غالب نے کہا تھا 'ضد کی ہے بات اور مگر خوبی نہیں' اسلوبیات کو ادبی تنقید کا بدل سمجھ کر اس سے بھڑکنا سمجھی کی بات ہے۔ اور ایسا اکثر وہ لوگ کرتے ہیں جو لسانیات کے تفاعل سے ناواقف محض ہیں، یا وہ لسانیات اور اسلوبیات سے خائف ہیں۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ کسی بھی نئے علم سے پرانی اجارہ داریوں کو ٹھیس پہنچتی ہے، چنانچہ کچھ کرم فرما طنز و استہزاء سے کام لیتے ہیں، لیکن زیادہ تعداد ان لوگوں کی ہے جو بات کو جانے اور سمجھے بغیر کھلم کھلا غیر علمی یا دانش دشمن (ANTI-INTELLECTUAL) رویہ اپناتے ہیں۔ ایسے لوگ ہماری ہمدردی کے مستحق ہیں کیونکہ مسائل و مباحث کو سمجھنے کی مخلصانہ اور ایماندارانہ کوشش انہوں نے نہیں کی۔ یہ حضرات شاید نہیں جانتے کہ غیر علمی رویہ اختیار کرنے، اور اس نوع کی عملی بازی سے دراصل خود انہیں کی ذہنی کم مائیگی اور مایوسی ظاہر ہوتی ہے۔ اسلوبیات نے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا کہ وہ تنقید ہے یا ادبی تنقید کا بدل ہے۔ البتہ اتنی بات صاف ہے کہ اسلوبیات تنقید کی مدد کر سکتی ہے، اور اس کو نئی روشنی فراہم کر سکتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس متن کے سانس لسانی تجزیے کا حربہ ہے۔ اس کے پاس ادبی ذوق کی نظر نہیں ہے۔ جب بھی ہم کسی فن پارے کو پڑھتے ہیں تو اپنے مزاج، معلومات اور احساس یعنی اپنے ادبی ذوق کے مطابق اس کے بائے میں کچھ نہ کچھ تاثر قائم کرتے ہیں۔ یہ خیالیاتی تاثر ہے جو دراصل ادبی تنقید کا نقطہ آغاز ہے۔ اس کی نوعیت خالص موضوعی ہے جو ہماری ذہنی کیفیت کو ظاہر کر سکتی ہے۔ یہ تاثر صحیح بھی ہو سکتا ہے اور غلط بھی۔ اس کے بعد اسلوبیاتی تجزیے کا کام شروع ہوتا ہے جو خالص معروضی ہے، یعنی اسلوبیات ادبی تنقید کے ہاتھ میں ایک معروضی حربہ ہے۔ جیسے جیسے تجزیے کی فراہم کردہ معروضی معلومات سامنے آنے لگتی ہیں، یہ معلوم ہونے لگتا ہے کہ ابتدائی موضوعی تاثر صحیح خطوط پر تھا یا غلط خطوط پر۔ اگر تاثر غلط خطوط پر تھا تو اسلوبیات کوئی دوسرا مفروضہ یا اس سے بالعکس مفروضہ قائم کر کے از سر نو تجزیے کا آغاز کر کے دوسرے مفروضے کو آزماسکتی ہے لیکن جب تو ثبوت ہو جائے کہ تجزیاتی سفر غلط راہ پر نہیں تھا، تو تجزیاتی معلومات سے ابتدائی خیالیاتی تاثر بتدریج زیادہ واضح اور شفاف (REFINE) ہونے لگتا ہے، اور لسانی خصائص کے بارے میں نئے نئے نکات سوچنے لگتے ہیں جن سے بالآخر



حتمی طور پر تخلیقی عمل کی لسانی نوعیت اور فن پارے کے امتیازی نقوش کا تعین ہو جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اسلوبیات کا کام نمٹ جاتا ہے، اور ادبی تنقید اور جمالیات کا کام شروع ہو جاتا ہے۔ ادب کی تحسین کاری اور تعین قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا کام ہے، اسلوبیات کا نہیں۔

اسلوبیات ادبی تنقید کو لسانی حسن کاری کے رازوں، لفظوں کے تخلیقی استعمال کے نازک فرق، اور لکے گہرے لفظیاتی اور معنیاتی امتیازات سے آگاہ کر سکتی ہے۔ چرچہ دو تال کا اصرار ہے کہ اسلوبیات ایسا ان مصنوعی قیود کے بغیر کر سکتی ہے جو ”نئی تنقید“ کے دبستان نے عائد کی ہیں، یعنی اسلوبیات فن پارے کا تجزیہ خلا میں نہیں کرتی۔ مزید یہ کہ اسلوبیات

ابہام (AMBIGUITY) علامت نگاری (SYMBOLISM) امیجری (IMAGERY)

قول محال (PARADOX) یا IRONY کی موجودگی یا عدم موجودگی کی بنا پر ترجیحات قائم نہیں کرتی، یعنی اسلوبیات اگرچہ ان سب سے بحث کرتی ہے لیکن ہرگز یہ حکم نہیں لگاتی کہ فلاں پیرا یہ اعلا ہے اور فلاں ادنا، یا فلاں اسلوب بہتر ہے اور فلاں کمتر، بلکہ اسلوبیات اظہار کے لسانی امتیازات جیسے وہ ہیں، ان کا تعین کر کے اور ان کی شناخت کے کام کو پورا کر کے اپنی ذمہ داری سے عہدہ برا ہو جاتی ہے اور ادنا اعلا کا فرق قائم کرنے کے لیے ادبی تنقید کے لیے راہ چھوڑ دیتی ہے۔

البتہ اسلوبیات کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بسیط فن پاروں کے لیے اس کا استعمال نہایت ہی مشکل ہے۔ یعنی غزل یا نظم کا تجزیہ آسان ہے اور ناول اور افسانے کا مشکل۔ نثر کے تجزیے میں یہ بھی دقت ہے کہ تصنیف کے کس حصے کو نمائندہ سمجھا جائے اور کس کو نظر انداز کیا جائے۔ جامع تجزیے کے لیے مواد (CORPUS) کا محدود ہونا اس کے حق میں ہے۔ اسلوبیات پر اعتراض کا ایک دروازہ اس وجہ سے بھی کھل جاتا ہے کہ مخصوص اصطلاحات کا استعمال کرتی ہے جو کلیتنا لسانیات سے ماخوذ ہیں، اور ادبی نقاد اکثر دیشتران سے باخبر نہیں (اُردو میں بے خبری پر اترانے والوں کی کمی نہیں) چنانچہ ترسیل کی اپنی مشکلات ہیں۔ جب عام نقادوں کا یہ حال ہے تو عام قارئین سے رشتے کی نوعیت کیا ہوگی۔ ظاہر



ہے کہ اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے۔ قاری سے رشتے کا انقطاع وہ قیمت ہے جو اسلوبیات کو اپنی سائنسی بنیادوں کی وجہ سے بہر حال چکانا پڑتی ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ہر ضابطہ علم کی یا سائنس کی اپنی اصطلاحات ہیں۔ اگر اس علم سے استفادہ کرنا ہے تو اس کی اصطلاحات کا جاننا ضروری ہے، ورنہ اس علم کی کلید ہاتھ نہ آئے گی اور ہم اس سے استفادہ نہ کر سکیں گے۔ یہی حال اسلوبیات کا بھی ہے۔ اصطلاحات دراصل تصورات ہیں جن پر کسی بھی ضابطہ علم کی بنیاد ہوتی ہے۔ ان اصطلاحات کو نرم کر کے یعنی سمجھا کر بیان تو کیا جاسکتا ہے لیکن ان کو جھوڑا نہیں جاسکتا۔ چنانچہ علم کے سائنسی مزاج کی خاطر کچھ تو قیمت ادا کرنی ہوگی اور کوئی قیمت اتنی بھاری نہیں ہے کہ اس کی خاطر اسلوبیات کے ذریعہ حاصل ہونے والی معروضی سائنسی بنیادوں کو ترک کر دیا جائے۔

خالص اسلوبیاتی مطالعے بالعموم اسلوبیاتی شناخت ہی کو مقدم سمجھتے ہیں، اور کسی بھی مصنف یا فن پارے کے انسانی امتیازات کو نشان زد کر دینے (FINGERPRINTING) کے بے کسی نوع کی رائے زنی نہیں کرتے، تاہم ایسے مطالعات کی بھی کمی نہیں، جن میں اعداد و شمار اور انحصانی تواتر (RELATIVE FREQUENCY) سے اخذ ہونے والے اسلوبیاتی حقائق کو مصنف کی سائیکسے یا اس کی نفسیاتی اور ذہنی ترجیحات سے مربوط کر کے دکھایا گیا ہے اور نتائج اخذ کیے گئے ہیں کہ تجربے کی انسانی تقلیب کس طرح ہوئی ہے۔ ملاحظہ ہو :

LEO SPITZER, LINGUISTICS AND LITERARY HISTORY, 1958.

یا یہ کہ اسلوبیاتی امتیازات کا مصنف کی آئیڈیولوجی سے کیا تعلق ہے، یا اس کا نظریہ حیات کیا ہے، یا حقیقت کے متیں اس کا رویہ کیا ہے۔ ملاحظہ ہو :

ERICH AUERBACH, MIMESIS, 1953.

یا انسانی امتیازات کا جمالیاتی اور جذباتی تاثیر سے کیا ربط ہے، ملاحظہ ہو :

(حوالہ ماسبق) (MICHAEL RIFFATERRE

بہر حال اس بارے میں متعدد رویے اور رجحانات ہیں۔ ایک عام رویہ وہ ہے جس کو رینے ویلیک "THE IMPERIALISM OF MODERN LINGUISTICS" کہتا ہے، یعنی اسلوبیات کے

حدود کو اس قدر وسیع کرنا کہ ادبی تنقید میں جو کچھ ہے، اسلوبیات کا اس سب پر اطلاق ہو سکتا ہے یا کہ اسلوبیات کو ہر درد کی دوا سمجھ لیا جائے۔ ظاہر ہے یہ رویہ غلط ہے۔ اسلوبیات بس اس حد تک مفید ہے جس حد تک وہ مفید ہے۔ اس مسئلے سے بحث کرتے ہوئے STANLEY FISH نے

"WHAT IS STYLISTICS AND WHY ARE THEY SAYING SUCH TERRIBLE THINGS ABOUT IT?" (APPROACHES TO POETICS, ED., SEYMOUR CHATMAN, 1973).

میں وضاحت کی ہے کہ اصل اسلوبیات جس کو وہ (AFFECTIVE STYLISTICS) کہتا ہے، یہ ہے کہ قاری جب متن کا مطالعہ کرتا ہے تو اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا، بلکہ لفظ، کلمہ، سہیئت، معنی، سب مجموعی طور پر بیک وقت قاری کے ذہن پر اثر انداز ہوتے ہیں، گویا قاری کا ذہنی ردِ عمل (RESPONSE) کلی ردِ عمل (TOTAL —) ہے، یہ ہوتا ہے، جزوی نہیں۔ اسلوب اور معنی کی بحث کو الگ کرنا ممکن ہی نہیں اس لیے اصل اسلوبیات وہی ہے جو قاری کے کلی ردِ عمل (TOTAL RESPONSE) کا احاطہ کرتی ہو۔ غرض دونوں طرح کی آرا ملتی ہیں۔ اور ہر فرقہ نے اپنے دعوے کے حق میں مدلل بحث کی ہے اس مقدمے کی وضاحت کے لیے کہ اسلوب کو معنی سے الگ نہیں کیا جاسکتا، دیکھیے :

BENVISON GRAY, STYLE: THE PROBLEM AND ITS SOLUTION, 1969; AND "STYLISTICS: THE END OF A TRADITION", JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM, 31, 1973.

اس کے برعکس اس مقدمے کی مدلل بحث کے لیے کہ اسلوب کی بحث الگ سے ممکن ہے اور خالص اسلوبیاتی تجزیے ادبی جواز رکھتے ہیں، ملاحظہ ہو :

E.D. HIRSCH, "STYLISTICS AND SYNONYMITY" IN THE AIMS OF INTERPRETATION, 1976.

یہاں مختصر وضاحت اردو اور اسلوبیات کے ضمن میں بھی ضروری ہے۔ اردو میں اسلوبیات کا ذکر اگرچہ بالعموم کیا جانے لگا ہے اور عام نقاد بھی اکاؤنٹ کا لسانیاتی اصطلاحیں استعمال کرنے لگے ہیں، لیکن درحقیقت اردو میں اسلوبیات کا سرمایہ زیادہ قریب نہیں ہے۔ اگرچہ لسانیات



جاننے والوں کی تعداد اردو میں خاصی ہے، مگر ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم ہے جو لسانیات کو ادبی مطالعے میں برت سکنے پر قادر ہوں۔ اردو میں اس نوع کے مطالعات کا آغاز مسعود حسین خاں نے کیا۔ معنی جہانگ نے اپنی تنقید میں استعمال کرتے ہیں۔ مرزا خلیل بیگ نے بھی متعدد تجزیے کیے ہیں۔ لیکن یہ سارا کام زیادہ تر صوتیات کے حوالے سے ہے، اور کسی قدر عروض کے حوالے سے۔ گویا چند جہان لسانیات کے ماہر ہیں، لیکن روایتی تنقید ہی کو تنقید سمجھتے ہیں، جبکہ شمس الرحمن فاروقی باقاعدہ لسانیات سے علاوہ نہیں رکھتے، لیکن ان کے لسانی اور عروضی مباحث میں اسلوبیات کا اثر ملتا ہے۔ یہاں اس مضمون کا ذکر ضروری ہے جو گویا چند جہان نے لکھا تھا:

"اسلوبیاتی تنقید پر ایک نظر" (نیا دور، لکھنؤ، اکتوبر ۱۹۸۶ء) اور جس کا جواب مرزا خلیل بیگ نے دیا تھا: "اسلوبیاتی تنقید پر ایک ترہی نظر" (نیا دور، لکھنؤ، اپریل ۱۹۸۶ء)۔

گویا چند جہان نے اردو کے گنتی کے نمونوں کو سامنے رکھا، اور اسلوبیات سے بحیثیت ضابطہ علم کے بحث نہیں کی، نہ ہی اسلوبیات اور ادبی تنقید کا رشتہ ان کے پیش نظر رہا جس کی ان سے توقع تھی۔ بعض کمزور نمونوں کے پیش نظر یہ بحث کی جاسکتی ہے کہ اسلوبیات کا اطلاق ٹھیک ہوا ہے کہ نہیں، لیکن اس سے ضابطہ علم کی محرومی بنیاد پر کوئی حرف نہیں آتا۔ راقم الحروف کے نام اپنے خط میں جہان صاحب نے وضاحت کی کہ اس بارے میں ان کی معلومات مکمل نہیں تھیں، اور انہیں صرف ٹرنز کی کتاب دستیاب ہو سکی۔ حقیقت یہ ہے کہ اس موضوع پر ٹرنز کی کتاب نہ صرف ناکافی ہے بلکہ اس اعتبار سے ناقص ہے کہ اس کا اصل موضوع اسلوبیات اور ادبی تنقید ہے ہی نہیں۔ راقم الحروف نے اپنے زیر نظر مضمون میں مصادر و مآخذ کا ذکر قدرے تفصیل سے عطا کیا ہے کہ تاکہ ادبی تنقید کے سنجیدہ طالب علم کو معلوم ہو کہ اسلوبیاتی مباحث کا دائرہ کتنا وسیع ہے اور ان کی سرحدیں کتنی پھیلی ہوئی ہیں۔ ان مباحث یا ان کے مبادیات کو جانے اور سمجھنے بغیر اسلوبیات سے متعلق کوئی سنجیدہ گفتگو ممکن ہی نہیں۔ چونکہ خاکسار سے اکثر اسلوبیات اور ساختیات کے حوالے سے ادبی تنقید کے بارے میں پوچھا جاتا ہے، ضروری ہے کہ مختصراً ہی سہی، خاکسار اپنے موقف کی وضاحت بھی کر دے۔

اس بارے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اردو میں اسلوبیاتی طور پر جو کچھ بھی لکھا گیا



ہے، راقم الحروف کا معاملہ اس سب سے الگ ہے۔ اول یہ کہ راقم نے مجرد کسی فن پارے یعنی غزل، نظم یا نثر کے کا بطور ادبی اکائی کے اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کیا۔ ایسا تجزیہ مصنف کے پورے تخلیقی عمل کو نظر میں رکھ کر ہی ممکن ہے۔ تفصیل کے لیے تو دفتر درکار ہے، مثلاً عرض کرتا ہوں، خواہ ”راجندر سنگھ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں“ ہو یا ”انتظار حسین کا فن بہتر تک ذہن کا سیال سفر“ نیز ”اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام“ یا ”اسلوبیات اقبال: نقطہ بصر“ اسمیت و فعلیت کی روشنی میں ”یا“ نظیر اکبر آبادی: تہذیبی دید باز“ یا ”اسلوبیات امیس“ یا ”اسلوبیات میر“ خاکسار نے کبھی کسی فن پارے سے مجرد بحث نہیں کی، بلکہ میر، امیس، نظیر، اقبال، بیدی، یا انتظار حسین کی تخلیقی شخصیت کے تناظر میں گفتگو کی ہے، اور شاعر یا مصنف کی تخلیقی انفرادیت یا اسلوبیاتی شناخت کے تعین کی کوشش کی ہے۔ اگر کہیں انفرادی فن پارے کے تجزیے کی بحث آئی بھی ہے، تو وہ یا تو ادبی انفرادیت اور تخلیقی عمل کے سانی امتیازات کے ضمن میں ہے، یا پھر کسی ادبی مسئلے کو واضح کرنے کے لیے اسلوبیاتی تجزیے سے مدد لی ہے، جیسا کہ پریم چند کے فن میں IRONY کا عنصر یا ”نیا نثر“ علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر“ والے مضمون میں کیا گیا ہے۔ اتنی بات ظاہر ہے کہ کسی فن پارے کا مجرد اسلوبیاتی تجزیہ کرنا جتنا آسان ہے، فن پارے یا فن پاروں کو مصنف یا شاعر کی پوری تخلیقی شخصیت جوڑنا اور انفرادی سانی امتیازات کی نشاندہی کرنا یا کسی مصنف یا عہد کے تناظر میں ان کا تجزیہ کرنا اتنا ہی مشکل اور صبر آزما کام ہے۔ خاکسار نے جو بھی بُرا بھلا کام کیا ہے، وہ اسی نوعیت کا ہے۔ یہ بنیادی فرق ہے اور اس تنقیدی فرق کو چونکہ باہم محسوس نہیں کیا جاتا، اور ساری سانی تنقید کو ایک ہی لاکھی سے ہانک دیا جاتا ہے، اس لیے اس کی وضاحت ضروری تھی۔

دوسرا اہم فرق یہ ہے کہ جہاں دوسروں نے زیادہ تر شاعری کی تنقید سے سروکار رکھا، خاکسار نے فکشن کے مطالعے میں بھی اسلوبیات سے کام لیا ہے اور اس کے جو بھی اچھے بُرے نمونے پیش کیے ہیں، وہ سب کے سامنے ہیں۔

تیسری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ صوتیات سے مدد لی ہے، لیکن صرف صوتی سطح پر تنقید نہیں کیا، بلکہ لفظیاتی اور نحو یاتی سطحوں سے بھی مدد لی ہے۔ ”ذاکر صاحب کی نثر“ اور





”خواجه حسن نظامی“ والے مضامین سے قطع نظر ”اسلوبیاتِ اقبال“ اور ”اسلوبیاتِ میر“ کے تجزیات میں ہماری بحث ہی لفظیاتی اور نحویاتی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو وہ نتائج سامنے دآتے جو اخذ کیے گئے ہیں۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ بعض تجزیے بلاشبہ انتہائی تکنیکی پیش کیے ہیں (مثلاً ”اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام“ یا ”اسلوبیاتِ امیس“) لیکن یہ خاکسار کا عام انداز نہیں ہے۔ چند تکنیکی تجزیے اس لیے ضروری تھے کہ یہ ثابت کیا جاسکے کہ تنقید کو جو موضوعی اور ذہنی عمل ہے، سائنسی معروضی بنیادوں پر استوار کیا جاسکتا ہے۔ مجھے اعتراض ہے کہ تجزیے عام قارئین کے لیے نہیں تھے۔ لیکن یہ تجزیے عمداً کیے گئے تھے اور ان کا مقصد تنقید کی سائنسی معروضی بنیادوں کو واضح کرنا تھا۔

بالعموم خاکسار نے ایک الگ راہ اختیار کی ہے اور اسلوبیات کو ادبی تنقید میں ضم کر کے ہمیشہ کیا ہے۔ ایسا میرے ادبی مزاج کی وجہ سے بھی ہے۔ فیکشن پر تنقید کے علاوہ اس نوع کی نسبتاً تفصیلی مثال ”اسلوبیاتِ میر“ والا مقالہ ہے جس سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ میر عام انداز اسلوبیات اور ادبی تنقید کو بلاکرات کرنے کا ہے۔ ”اسلوبیاتِ میر“ میں سارے ادبی مباحث اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں، اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ بخوبی بھی ہے، صرنی بھی، اور صوتیاتی بھی، لیکن تجزیہ زیادہ تر آنکھوں سے ادھل رہا ہے اور اگر کہیں سطح پر نظر ہو، بھی ہے تو بھی تکنیکی معلومات سے گراں بار نہیں ہوتا، اور قاری کا دامن کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوڑتا۔ صبرِ اسنی کو ”جامع اسلوبیات“ کہہنا خود یعنی ادبی مطالعہ میں میرا ذہنی ردِ عمل (RESPONSE) کچھ اس طرح کا ہے کہ میں اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا۔ بلکہ صوت، لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، مجموعی طور پر یک وقت کا رگر رہتے ہیں، اور اگر کسی نکتے کو واضح کرنے یا اس کا سراغ لگانے کے لیے کسی ایک لسانی سطح کو الگ کرنے کی کوئی خاص ضرورت پیش نہ آئے تو میرا ذہنی ردِ عمل گلی ہوتا ہے جزوی نہیں۔ اور کسی ایک سطح کو الگ کرنا ضروری بھی ہو تو اس عمل کے دوران بہر حال یہ احساس حاوی رہتا ہے کہ سطحوں کا الگ کرنا بحث کی تہہ تک پہنچنے کے لیے ہے ورنہ بذاتہ یہ ایک مصنوعی عمل ہے،





”خواجہ حسن نظامی“ والے مضامین سے قطع نظر ”اسلوبیاتِ اقبال“ اور ”اسلوبیاتِ میر“ کے تجزیات میں ہماری بحث ہی لفظیاتی اور نحویاتی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو وہ نتائج سامنے دآتے جو اخذ کیے گئے ہیں۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ بعض تجزیے بلاشبہ انتہائی تکنیکی پیش کیے ہیں (مثلاً ”اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام“ یا ”اسلوبیاتِ امیس“) لیکن یہ خاکسار کا عام انداز نہیں ہے۔ چند تکنیکی تجزیے اس لیے ضروری تھے کہ یہ ثابت کیا جاسکے کہ تنقید کو جو موضوعی اور ذہنی عمل ہے، سائنسی معروضی بنیادوں پر استوار کیا جاسکتا ہے۔ مجھے اعتراض ہے کہ تجزیے عام قارئین کے لیے نہیں تھے۔ لیکن یہ تجزیے عمداً کیے گئے تھے اور ان کا مقصد تنقید کی سائنسی معروضی بنیادوں کو واضح کرنا تھا۔

بالعموم خاکسار نے ایک الگ راہ اختیار کی ہے اور اسلوبیات کو ادبی تنقید میں ضم کر کے ہمیشہ کیا ہے۔ ایسا میرے ادبی مزاج کی وجہ سے بھی ہے۔ فیکشن پر تنقید کے علاوہ اس نوع کی نسبتاً تفصیلی مثال ”اسلوبیاتِ میر“ والا مقالہ ہے جس سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ میر عام انداز اسلوبیات اور ادبی تنقید کو بلاکرات کرنے کا ہے۔ ”اسلوبیاتِ میر“ میں سارے ادبی مباحث اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں، اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ بخوبی بھی ہے، صرنی بھی، اور صوتیاتی بھی، لیکن تجزیہ زیادہ تر آنکھوں سے ادھل رہا ہے اور اگر کہیں سطح پر نظر ہو، بھی ہے تو بھی تکنیکی معلومات سے گراں بار نہیں ہوتا، اور قاری کا دامن کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوڑتا۔ صبر اسے کو ”جامع اسلوبیات“ کہہنا خود یعنی ادبی مطالعہ میں میرا ذہنی رد عمل (RESPONSE) کچھ اس طرح کا ہے کہ میں اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا۔ بلکہ صوت، لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، مجموعی طور پر یک وقت کا رگر رہتے ہیں، اور اگر کسی نکتے کو واضح کرنے یا اس کا سراغ لگانے کے لیے کسی ایک لسانی سطح کو الگ کرنے کی کوئی خاص ضرورت پیش نہ آئے تو میرا ذہنی رد عمل گلی ہوتا ہے جزوی نہیں۔ اور کسی ایک سطح کو الگ کرنا ضروری بھی ہو تو اس عمل کے دوران بہر حال یہ احساس حاوی رہتا ہے کہ سطحوں کا الگ کرنا بحث کی تہہ تک پہنچنے کے لیے ہے ورنہ بذاتہ یہ ایک مصنوعی عمل ہے،



اور ہر سطح یعنی جزا پسنی کُل کے ساتھ مل کر لسانی وحدت بنتا ہے اور رسیل خطِ معنی میں کارگر ہوتا ہے۔ گویا اسلوبیات میرے نزدیک محض ایک حربہ ہے، کُل تنقید ہرگز نہیں۔ تنقیدی عمل میں اس سے بیش بہا مدد لی جاسکتی ہے۔ اس لیے کہ تاثراتی اور جمالیاتی طور پر جو رائے قائم کی جاتی ہے، اسلوبیات اس کا کھرا کھوٹا پرکھ کر تنقید کو ٹھوس تجزیاتی سائنسی معروضی بنیاد عطا کر سکتی ہے۔ واضح تکنیکی تجزیوں کا جواز فقط اتنا ہے کہ ان سے تنقیدی نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن اگر اسلوبیات کا جو ہر ذہن میں جاگزیں ہو گیا ہے تو غیر تکنیکی تجزیہ متن کی قرأت کے دوران ذہن و شعور میں احساس کی رو کے ساتھ ساتھ چلتا ہے، اور میں اسی کو ”جامع اسلوبیات“ کہتا ہوں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ مجھے اپنے تنقیدی عمل میں زبان کی ظاہری سطحوں کو کُل معنیاتی نظام کے ساتھ ساتھ لے کر چلنے میں ساختیات سے بھی مدد ملتی ہے، جس کی کھلی ہوئی مثالیں ”ساختہ کربلا بطور شعری استعارہ“ یا ”فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام“ یا ”نکشن پر خاکسار کے مضامین میں مل جائیں گی۔ لیکن ساختیات ایک الگ موضوع ہے اور اس کو کسی دوسرے وقت کے لیے اٹھا رکھا جاتا ہے۔

تہاں تک معیار کا تعلق ہے، اسلوبیات پر انگریزی اور فرانسیسی میں سینکڑوں مضامین اور کتابیں ہیں۔ ان میں لسانیات کے ماہرین کی تصانیف بھی ہیں اور ادبی نقادوں کی بھی۔ اسلوبیات کے موضوع پر کئی بین الاقوامی سمینار اور کانفرنسیں بھی منعقد ہو چکی ہیں جن کی رودادوں میں وہ اہم مقالات بھی ملیں گے جنہوں نے ان مباحث کو آگے بڑھانے میں اور اسلوبیات کو ایک مضابطہ علم کی حیثیت سے مستحکم کرنے میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ ذیل کے مجموعہ ہائے مضامین اس بارے میں کتب حوالہ کا درجہ رکھتے ہیں۔ اسلوبیات کو جاننے کے لیے ان سے اور ادرچر کتابوں کا حوالہ دیا گیا ہے، ان سے رجوع کرنا نہایت ضروری ہے:

1. THOMAS A. SEBEOK, ED., STYLE IN LANGUAGE, 1960.
2. ROGER FOWLER, ED., ESSAYS ON STYLE AND LANGUAGE, 1966.
3. GLEN A. LOVE, AND MICHAEL PAYNE, EDS., CONTEMPORARY ESSAYS ON STYLE, 1969.

4. DONALD C. FREEMAN, ED., LINGUISTICS AND LITERARY STYLE, 1970.
5. SEYMOUR CHATMAN, ED., LITERARY STYLE: A SYMPOSIUM, 1971.
6. HOWARD S. BABB, ED., ESSAYS IN STYLISTIC ANALYSIS, 1972.

اسلوبیات پر بعض تعارفی کتابیں بھی لکھی گئی ہیں، ان میں سے میرے نزدیک ذیل کی کتابیں اہم ہیں :

1. EPSTEIN, E.L., LANGUAGE AND STYLE, LONDON, 1978.
2. ENKVIST, SPENCER, AND GREGORY, LINGUISTICS AND STYLE, OXFORD, 1964.
3. WIDDOWSON, H.G., STYLISTICS AND THE TEACHING OF LITERATURE, LONDON, 1988.
4. CHAPMAN, RAYMOND, LINGUISTICS AND LITERATURE, LONDON, 1975.
5. ENKVIST, N.E., LINGUISTIC STYLISTICS, HAGUE, 1973.
6. HOUGH, G., STYLE AND STYLISTICS, LONDON, 1969.

اسلوبیات کو کسی خاص ملک، قوم یا نظریے سے وابستہ کرنا بھی بے خبری کی وجہ سے ہے۔ اس کو ترقی دینے والوں میں سب شامل رہے ہیں۔ اسلوبیات پر لکھنے والوں میں روسی ہیئت پسندوں RUSSIAN FORMALISTS نے بھی نمایاں حصہ لیا ہے، اور فرانسیسی، برطانوی، جرمن اور امریکی ماہرینِ لسانیات بھی پیش پیش رہے ہیں۔ ان میں ممتاز ترین نام رومان جکیب سن، لیو سپٹزر، مائیکل رفاہیر، سٹیفن المان، اور رچرڈ اوہان کے ہیں۔ ان کے اور دوسرے بہت سے اہم لکھنے والوں کے مقالات اور مباحث ان کتابوں میں دیکھے جاسکتے ہیں جن کا ذکر اس مضمون میں کیا گیا



# اُسْلُوْبِیَاتِ مِیْر

۱

## دیدنی ہوں جو سوچ کر دیکھو

تذکرہ خوش معرکہ زیبا از سعادت خاں ناصر لکھنوی (۱۲۶۱ھ) سے روایت ہے  
”ایک دن سراج الدین غلی خان آرزو نے جو کہ میر تقی میر کے سوتیلے ماموں تھے کہا کہ  
آج میرزا رفیع سودا آئے اور یہ مطلع نہایت مباہات کے ساتھ پڑھ گئے:

چمن میں صبح جو اوس جنگجو کا نام لیا

صبا نے تیغ کا آبِ رواں سے کام لیا

میر نے اوس کو سُن کر بدیہہ یہ مطلع پڑھا:

ہمارے آگے ترا جب کونے نام لیا

دلِ ستم زدہ کو اپنے تمام تھام لیا

خان آرزو فرطِ خوشی سے اوتھل پڑے اور کہا خدا چشمِ بد سے محفوظ رکھے: ”یہ غزل دیوانِ  
اول میں سات شعر کی موجود ہے۔ البتہ دوسرا مصرع یوں ہے / دلِ ستم زدہ کو ستم نے  
تمام تھام لیا۔“ عالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں میر کے جس شعر سے سب سے پہلے  
مث کی ہے وہ یہی مطلع ہے اور لکھا ہے ”ایسے دھیمے الفاظ میں وہی لوگ جوش

کو قائم رکھ سکتے ہیں جو میٹھی پھری سے تیز خنجر کا کام لینا جانتے ہیں اور اس جوش کا پورا پورا اندازہ کرنا ان لوگوں کا کام ہے جو صاحب ذوق ہیں۔“

ذکر میر میں میر نے صراحت کی ہے ”جو لوگ درویش (والد) کی زندگی میں میری خاک پا کو سر نہ سمجھ کر آنکھوں میں لگاتے تھے، اب انھوں نے یکبارگی مجھ سے آنکھیں چڑا لیں ناچار پھر دہلی گیا اور اپنے بڑے بھائی کے ماموں سراج الدین علی خان آرزو کا منت پذیر ہوا۔“ مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ اس وقت میر کی عمر کوئی پندرہ برس ہوگی۔ میر نے لکھا ہے کہ ”جب میں کسی قابل ہوا تو سوتیلے بڑے بھائی کا خط پہنچا۔“ ”میر محمد تقی فتنہ روزگار ہے ہرگز اس کی تربیت میں سعی نہ کی جائے وہ عزیز (سراج الدین علی خان آرزو) واقعی دنیا دار شخص تھا اپنے بھانجے کے لکھنے پر میرے درپے ہو گیا ... میرے ساتھ ان کا سلوک ایسا تھا جیسا کسی دشمن سے ہوتا ہے اگر ان کی تفصیل بیان کروں تو ایک دفتر ہو جائے“ گویا میر کچھ ہی مدت کے بعد خان آرزو سے الگ ہو گئے۔

ذکر میر اور نکات الشعرا کے بیانات سے ظاہر ہے کہ تذکرہ خوش معرکہ زیبا کی سودا کے مطلع پر مطلع کہنے کی روایت شروع جوانی کی ہے جب میر کی عمر پندرہ سترہ برس سے زیادہ نہ ہوگی۔ یہی زمانہ میر کے جوش و حشت کا بھی ہے جب انھیں اس قدر رنج اور تکلیف پہنچی کہ ان کی حالت جنون کی سی ہو گئی۔ میر اور سودا کی عمروں میں جو فرق ہے اس کے پیش نظر اس کا اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ میر جب شعر کہنا شروع کر رہے تھے اس وقت سودا شہرت کے درجے پر فائز ہو چکے تھے۔ (سودا ۱۷۱۳-۱۷۸۰ء میر تقی میر ۱۷۲۲-۱۷۸۱ء)۔ میر نے طویل عمر پائی، ان کی استادی کا لوہا سب نے مانا اور ان کے شاعر دل پذیر اور سخن بے نظیر ہونے کا اعتراف بھی سب نے کیا لیکن میر کی تمام زندگی پر سودا کی شہرت کا سایہ برابر لہراتا رہا ہے! اکثر تذکرہ نگاروں



نے بشمول تذکرہ ہندی (مصنفی) گلشن ہند (میرزا علی لطف) اور گلشن بے خار (مصطفیٰ خاں شیفہ) سودا سے میر کا موازنہ کرتے ہوئے میر کے بارے میں اعتذار کا لہجہ اختیار کیا:

”اکثرے در فن ریختہ اورا در پلے مرزا رفیع سودا گرفتہ اند و اکثر در غزل  
 شنوی بہتر از مرزا قیاس می کنند و مرزا را در، جو و قصیدہ بر او فضیلت می  
 دہند۔ غرض ہرچہ ہست استادی ریختہ بر و مسلم است۔“ (تذکرہ ہندی)

”سچ تو یہ ہے کہ نظم غزل میں یدِ بیضا رکھتا ہے۔ قصیدہ تو ختم میرزا محمد  
 رفیع سودا پر ہوا، ہاں طرزِ شنوی کی بھی ان کی خوب ہے۔“ (گلشن ہند)

”پست و بلند کہ در کلامش بینی و رطب و یابس کہ در ابیاتش بنگری نظر نہ  
 کنی و از نظرش نیفکنی“ (گلشن بے خار)

## منفرد لہجے کی شناخت

اس تناظر میں میر کے مندرجہ بالا مطلع کو دیکھیے تو ایک دل چسپ حقیقت سامنے  
 آتی ہے کہ شروع ہی سے میر کا مزاج اپنے پیشرووں سے بالکل مختلف تھا۔ ان کا جوہر  
 ذاتی اس نوع کا تھا اور تخلیقی اُجھ ایسی زبردست تھی کہ شروع جوانی ہی سے میر اپنے عہد  
 کے مزاج سے ہٹ کر شعر کہہ سکتے تھے اور اپنی طرزِ گفتار اور انفرادی لہجے کا انھیں شدید  
 احساس بھی تھا ورنہ سودا جیسے مسلم الثبوت شاعر کے مطلع پر بدیہہ مطلع کہنے کی ہمت  
 کیونکر کرتے۔ نوجوانی کی اس ایک بیت سے کئی ایسے عناصر کی نشاندہی کی جاسکتی ہے  
 جو بعد میں میر کے شعری اسلوب اور طرزِ گفتار کی شناخت بن گئے۔ سودا کا مطلع معمولی  
 نہیں۔ چمن، صبا، صبح، تیغ، آبِ رواں میں معنوی اور صوتی نسبتیں ہیں نیز جنگجو کی  
 رعایت سے صبا کا آبِ رواں سے تیغ کا کام لینا بھی غالی از لطف نہیں لیکن میر کے  
 مطلع میں دل کو چھو لینے والی جو کیفیت ہے، سودا کا مطلع اس سے غالی ہے کیوں؟

شعر میں معنویت، تصویریت، کیفیت سب لفظوں ہی کے ذریعے پیدا ہوتی ہے اور زبان کا تخلیقی استعمال ہی شاعر کی اُچھ، فطری جوہر، جوش جذبات اور زور تخیل کی بنیادی کلید فراہم کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو اس مطلع میں میر کی فطری افتاد نے ان کے لہجے کو کس طرح یکلفت سودا سے الگ کر دیا ہے۔ اسلوبیات کی معمولی مدد سے جس کا نام آتے ہی کمر میں تکیے لگا کر انشا پردازی کرنے والے نام نہاد نقادوں کی نیندیں اُچاٹ ہو جاتی ہیں، اس بارے میں کیسی مدد مل سکتی ہے۔ سودا کے شعر میں چمن، صبح، جنگو، صبا، تیغ، آب، کام، کیا ہیں؟ یہ سب اسم ہیں۔ پورا مصرع سات اسما کا مجموعہ ہے۔ اب میر کا مطلع دیکھیے۔ علاوہ لفظ نام کے جو دونوں شعروں میں مشترک ہے، سارے شعر میں صرف ایک اسم ہے، دل ستم زدہ، اور شعر کا پورا معنیاتی نظام اس ایک اسم کے گرد گھومتا ہے۔ اس سے معنی کی ترسیل اور کیفیت پیدا کرنے میں جو مدد ملتی ہے اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ بادی النظر میں محسوس یہی ہوتا ہے کہ میر نے بول چال کی زبان استعمال کی ہے اور اس کا اعادہ ہماری میریات کی پوری تنقیدی روایت میں ہوتا رہا ہے حالانکہ اس سے زیادہ غلط بات میر کے اسلوب شعر کے بارے میں کہی ہی نہیں جاسکتی اور اس سے بحث آگے آئے گی کہ میر کی زبان محض بول چال کی زبان نہیں ہے۔ اس میں شک نہیں کہ میر کا صُرفی اور نحوی ڈھانچہ عام اردو کا ہے۔ لیکن لفظوں کے سُر الگ ہیں۔ متعدد اسلوبیاتی امتیازات کے باعث میر کا لہجہ ایسی شدید انفرادیت رکھتا ہے کہ میر کا شعر پڑھتے یا سنتے ہی فوراً محسوس ہوتا ہے کہ یہ لہجہ دوسروں سے الگ ہے۔

رفتہ رفتہ میر کی آواز پورے عہد پر چھا جاتی ہے۔ میر کا یہ دعویٰ غلط نہیں:

اگرچہ گوشہ نشین ہوں میں شاعروں میں میر  
پہ میرے شور نے روئے زمیں تمام لیا



دیکھتے ہی دیکھتے شعر میر نے زمانے کا مذاق بدل کر رکھ دیا۔ سودا کی اہمیت اپنی جگہ قائم رہی لیکن مقبولیت میں میر کہاں سے کہاں نکل گئے۔ سید عبدالشدر نے اشارہ کیا ہے کہ سودا کے ایک شاگرد نے اپنے ایک قصیدے میں شکایت کی ہے کہ جو شاعر ظہوری اور نظیری کے انداز میں شعر لکھتا ہے، لوگ اس پر ایسے شاعر کو ترجیح دے رہے ہیں جو لہجہ عام میں شعر کہتا ہے :

جو ایسی زباں میں ہو غزل اس کو کہیں بد

اور لہجے میں، موعام کے سو پائے وہ توقیر

یعنی نظیری اور ظہوری کے لہجے میں غزل کو اس انداز کو جسے سودا نے اپنایا ہے، اب بُرا سمجھا جانے لگا اور لہجہ عام کی شاعری (یعنی میر کے انداز) کی قدر بڑھ گئی ہے۔ میر کا سب سے بڑا اعجاز یہی ہے کہ فوری احساس یہی ہوتا ہے کہ وہ لہجہ عام کے شاعر ہیں حالانکہ یہ نظر کا دھوکا ہے، اور یہ سلسلہ دو صدیوں سے چل رہا ہے۔ اصلاً میر کا آرٹ فریب نظر کی کیفیت رکھتا ہے۔ اس کا کمال یہی ہے کہ اس آرٹ پر آرٹ کا شائبہ نہیں ہوتا یعنی سادگی کے ساتھ میر کی پُرکاری اس درجہ تہ نشیں ہے کہ بظاہر سادہ ہی سادہ معلوم ہوتی ہے۔ حالانکہ میر نے بار بار تنبیہ کی ہے :

کوئی سادہ ہی اس کو سادہ کہے

ہیں تو لگے ہے وہ عتیار سا

میر بار بار دعویٰ کرتے ہیں اگرچہ ان کو گفتگو عوام سے ہے لیکن ان کے شعر خواص پسند ہیں۔ عوام سے گفتگو ایک نوزائیدہ زبان کے اپنے آپ میں آنے کا ثبوت تھا لیکن اشعار کا خواص پسند ہونا ادائے خیال، لطف بیان اور حسن کاری کے ان تمام تقاضوں کو پورا کیے بغیر ممکن نہیں تھا جو غزل کی صدیوں کی شعری روایت کا حصہ بن چکے تھے۔ یعنی بغیر شدید نوعیت کی پُرکاری کے خواص کی پسندیدگی کا سوال ہی پیدا نہیں ہو سکتا تھا۔

## نکات الشعر کی بحث اور ”انداز“

میر نے بھی قائم کی طرح کئی جگہ اس کا تذکرہ کیا ہے کہ معشوق جو اپنا تھا باشندہ دکن کا تھا۔ اردو اس وقت ایک کچی پچی آن گھر زبان تھی جس کے بنانے اور نکھارنے میں میر اور ان کے معاصرین نے زبردست کردار ادا کیا۔ اس وقت زبان کئی سمتوں میں سفر کر سکتی تھی۔ تذکرہ نکات الشعر کی بحث سے معلوم ہوتا ہے کہ میر کو اردو کی ان وسعتوں اور بعض ابتدائی معذوریوں کا پورا اندازہ تھا۔ انھوں نے نکات الشعر میں ریختے کی چھ قسمیں بیان کی ہیں۔ اول ایک مصرع فارسی اور ایک مصرع ہندی جس کی مثال امیر خسرو کے قطعے سے دی ہے۔ دوم آدھا مصرع ہندی اور آدھا فارسی اس کی مثال میر معز کے شعر سے دی ہے۔ سوم حرف و فعل فارسی میں لائے جائیں اسے میر نے قبیح قرار دیا ہے۔ پنجم ایہام کہ شاعران سلف میں اس کا رواج تھا اب اس صنعت کی طرف توجہ کم ہے جب تک نہایت شستگی کے ساتھ نظم نہ ہو۔ چوتھی اور چھٹی شق کی ذیل میں میر نے جو کچھ کہا ہے وہ ان کے لہجے کو سمجھنے کے لیے کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ چوتھی قسم ترکیبوں کے استعمال کے بارے میں ہے۔ میر کا کہنا ہے کہ ”جو ترکیبیں زبان ریختے کے موافق ہیں، ان کا صرف جائز ہے۔ اس کی تمیز غیر شاعر نہیں کر سکتا۔ جو تراکیب نامانوس ہیں ریختے کے لیے معیوب ہیں۔ اس کی شناخت سلیقہ شاعر پر موقوف ہے۔ فقیر کا مسلک یہی ہے۔“ (اردو ترجمہ) چھٹی شق کی ذیل میں میر تقی میر نے ”انداز“ کی وضاحت کی ہے اور لکھا ہے ”اسے ہم لوگوں نے اختیار کیا ہے جو تمام صنائع پر محیط ہے، تجنیس، تریصیح، تشبیہ، گفتگو کی صفائی، فصاحت، بلاغت، ادا بندی، خیال وغیرہ یہ سب اسی ضمن میں آتے ہیں۔ فقیر بھی اسی دتیرے سے خوش ہے۔“ (اردو ترجمہ) میر نے مزید وضاحت کی ہے ”جو شخص اس



فن میں طرزِ خاص کا مالک ہے میرا مطلب سمجھتا ہے۔ عوام سے مجھ کو سروکار نہیں۔ احباب کے لیے میرا قول سند ہے ہر شخص کے لیے نہیں کیونکہ میدانِ سخن وسیع ہے اور چمنستانِ ظہور کا تلون آشکار ہے“ (اردو ترجمہ) چنانچہ چوتھی اور چھٹی شق سے ظاہر ہے کہ میر صرف ان فارسی ترکیبوں کا صرف جائز سمجھتے تھے جو زبانِ ریختہ کے موافق ہوں اور اس کی شناخت کے لیے انھوں نے سلیقہء شاعر کو ضروری قرار دیا۔ نیز اس ”انداز“ کو جو تمام صنائع پر محیط ہے میر نے اپنا طرزِ خاص کہا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ میریات کی تنقیدی بحث میں اس پہلو کو سب سے زیادہ نظر انداز کیا گیا۔ میر کو خدائے سخن تو سب نے تسلیم کیا، ان کی بارگاہِ عظمت میں سر بھی سب نے جھکایا، اور ان کی شہرت کا ڈنکا بھی بجتا رہا، لیکن میر کی تنقیدی بازیافت کی راہ میں حال، مولوی عبدالحق اور اثر لکھنوی نے جو بنیادی اقدام کیے، اگرچہ مولوی عبدالحق اور اثر لکھنوی دونوں کے پیشِ نظر نکاتِ اشراکا یہ بیان تھا، تاہم اردو کی ابتدائی تنقید محمد حسین آزاد کی اس مغالطہ آمیز رائے سے دھوکا کھاتی رہی۔ ”انھوں نے جس قدر فصاحت اور صفائی پیدا کی اتنا ہی بلاغت کو کم کیا“ یوں میر کی سادگی نظروں میں رہی اور میر کے کمال کی دوسری جہات پوری طرح زیرِ بحث نہیں آئیں بالخصوص وہ چیز جسے میر نے ”انداز“ سے تعبیر کیا تھا جو صرف لفظوں کی سادگی، سلاست، صفائی، گھلاوٹ سے تعلق نہیں رکھتی بلکہ کسی حد تک اس کی ضد تھی۔ سید عبداللہ نے میر کے ”انداز“ سے بحث کی لیکن انھوں نے بھی اصرار سادگی ہی پر کیا۔

اس میں شک نہیں کہ اثر لکھنوی نے میر کے بعض اشعار کا بہت اچھا معنوی تجزیہ کیا۔ انھیں میر سے سچی عقیدت تھی لیکن ان کی معنوی وضاحتیں تجزیے سے زیادہ کیفیات کا اظہار ہیں۔ بہت زور مارتے ہیں تو ان کی تان ایسے بیانات پر ٹوٹی ہے:

”میر کے یہاں عجیب و غریب سلاست و روانی ہے، درد و حسرت کی ہے۔ اور بس“

اس میں شبہ نہیں یہ سب باتیں اپنی جگہ صحیح ہیں۔ میر کے یہاں سادگی، سلاست اور خوشگلی بھی ہے، ان کے اکثر اشعار سہلِ ممتنع بھی ہیں، لیکن بات صرف اتنی نہیں۔ اسلوبِ میر کی اور جہتیں بھی ہیں اور جب تک ان سب کو نظر میں نہ رکھا جائے میر کے ”انداز“ کی تصویر مکمل نہیں ہوتی۔ حقیقت یہ ہے کہ میر اردو کے پہلے بڑے شاعر ہیں جن کے یہاں اردو کی جتنی شانیں جتنے ذیلی اسالیب اور جتنی لسانی جہات ملتی ہیں اتنی بعد کے کسی شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ غالب اور اقبال کی عظمت مسلم، لیکن غالب یا اقبال کے شعری اسالیب میں اتنا لسانی تنوع نہیں ہے۔ تاریخ کے مختلف لمحات میں رائج ہونے والے مختلف اسالیب کے مختلف دھاروں کے باہم موج زن ہونے سے جو کیفیت میر کے یہاں پیدا ہوتی ہے، بعد میں وہ کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ اس حقیقت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ اقبال کے شعری اور معنیاتی اسلوب کا جو رشتہ غالب سے ہے وہی رشتہ غالب کے شعری اسلوب کا میر سے ہے۔ غالب کی بہارِ ایجادِ بیدل اپنی جگہ پر لیکن مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر سید عبداللہ نے صحیح وضاحت کی ہے کہ غالب کے شعری اسلوب کے اکثر حوالے میر سے نکلتے ہیں۔ میر کے یہاں شعری زبان کی وہ کیفیت بھی موجود ہے جو گنجینہٴ معنی کی ظلم کاری سے عبارت ہے جسے غالب نے مستہائے کمال کو پہنچا دیا اور علاوہ اس کے میر کے یہاں دوسری شانیں بھی ہیں۔ میر کی پہچان بالعموم سادگی اور سلاست والی شان سے ہوتی رہی ہے جو تصویر کا صرف ایک رخ ہے۔ میر کی زبان کا سب سے بھرپور تجزیہ وحید الدین سلیم نے کیا تھا۔ یہ تجزیہ گرامر کی حد تک جامع ہی نہیں مانع بھی ہے۔ ان کا یہ مضمون اس حد تک SEMINAL ثابت ہوا کہ بعد میں میر کی زبان کی ساری بحثیں اسی سے متاثر رہیں۔ لیکن یہ تجزیہ صرف لفظی اور صرفی نوعیت کا ہے۔ لفظیات اور صرفیات کے امتیازات کس طرح شعر کا حصہ بنتے ہیں اور میر کے یہاں ان سے کیا جادو پیدا ہوتا ہے، یا



۳۷

میر کے یہاں اندازِ شعر کی تشکیل میں ان عوامل کی کارفرمائی کیونکر ہوتی ہے، اس کا تذکرہ انھوں نے نہیں کیا اور شاید اس لیے بھی نہیں کیا کہ ان کے زمانے میں زبان کے تجربے کے جو محدود تصورات تھے، وہ ان سے آگے دیکھ بھی نہیں سکتے تھے۔

## بنیادی اسلوبیاتی امتیازات

اندازِ میر کی بحث میں یہ بات خاطر نشان رہنی چاہیے کہ کسی ایک مثال یا ایک طرح کی مثالوں سے میر کے انداز کو سمجھنا سطحیت کو راہ دینا ہے۔ ایسی کوئی کوشش ایک طرف، ادھوری، اور یک رُخی ہوگی۔ چنانچہ اس کے لیے ایک طرف نہیں بلکہ بیک وقت کئی اطراف میں دیکھنا ضروری ہے۔ کچھ باتیں تجربے اور وضاحت کی زد میں آتی ہیں اور کچھ نہیں بھی آتیں۔ تاہم منطقی زبان کی یہ کمزوری ہے کہ جب بحث کی جائے گی تو SERIAL ہوگی۔ لیکن یاد رہے کہ اسلوبیاتی امتیازات ہرگز SERIAL نہیں ہوتے۔ یہ پرت در پرت بیک وقت وارد ہوتے ہیں اور اس حد تک باہم دگر مربوط ہوتے ہیں کہ انھیں الگ الگ کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ اور یہ تخلیقی عمل کے منافی بھی ہے تاہم بحثِ شعر میں یہ عمل ناگزیر ہے۔ یہاں پہلے میر اور غالب کی ایک ایک ہم طرح غزل کو لیا جاتا ہے۔ مزید گفتگو اس کے بعد ہوگی:

اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا  
دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا  
ہمدِ جوانی رو رو کا نا پیری میں لیں آنکھیں موند  
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا  
حرف نہیں جاں بخشی میں اس کی، خوبی اپنی قیمت کی  
ہم سے جو پہلے کہہ بھیجا سو مرنے کا پیغام کیا

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی  
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہم کو عبث بدنام کیا  
کس کا کعبہ، کیسا قبلہ، کون حرم ہے، کیا احرام  
کوچے کے اس کے باشندوں نے سب کو یہیں سے سلام کیا  
شیخ جو ہے مسجد میں ننگا، رات کو تھا میخانے میں  
جُستہ، خرقد، کرتا، ٹوپلی، مستی میں انعام کیا  
یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سواتنا ہے  
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا  
صبح چمن میں اس کو کہیں تکلیف ہوا لے آئی تھی  
رُخ سے گل کو مول لیا قامت سے سرو غلام کیا  
ساعِدِ سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لاکر جھوڑ دیے  
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیال خام کیا  
ایسے آہوتے رم خوردہ کی وحشت کھوئی شکل تھی  
سحر کیا، اعجاز کیا، جن لوگوں نے تجھ کو رام کیا  
میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو  
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

---

وحشی بن صیاد نے ہم رم خوردوں کو کیا رام کیا  
رشتہ چاک جیب دریدہ صرف تماشا رام کیا  
عکس رخ افروختہ تھا تصویر بہر پشت آئینہ  
شوخی نے وقت حسن طرازی ملکیں سے آرام کیا



ساقی نے از بہر گریباں چاکی موجِ بادۂ ناب  
تا دنگاہِ سوزنِ مینارِ شستہ خطِ جام کیا  
مہر بجائے نامہ لگائی بر لبِ پیکِ نامہ رساں  
قاتلِ تمکینِ سنج نے یوں خاموشی کا پیغام کیا  
شامِ فراقِ یار میں جوشِ خیرہ سری سے ہم نے اسد  
ماہ کو در تہِ سنج کو اکب جائے نشینِ امام کیا

میر کی غزل ان کی ابتدائی غزلوں میں ہے اور دیوانِ اول میں شامل ہے۔ اس میں گلِ پندرہ شعر ہیں جن میں سے صرف گیارہ کو یہاں نقل کیا گیا ہے۔ غالب کی غزل بھی ابتدائی دور سے متعلق ہے اور نسخہ حمید یہ میں ملتی ہے۔ ان غزلوں کا موازنہ کرتے ہوئے سید عبداللہ نے لکھا ہے ”ان مماثل غزلوں میں ایک آدھ شعر کے سوا مضمون اور اسلوب کی کوئی مشابہت نظر نہیں آتی۔ بظاہر یہ محسوس ہوتا ہے کہ غالب اس غزل کی رواں دواں اور پُر جوش و پُر ترنم بحر سے محظوظ ہوئے مگر اس دل بستگی کے باوجود میر کے سب قوافی غالب سے نبھ نہیں سکے۔ غزل کو پانچ اشعار تک پہنچا کر ختم کر دیا ہے۔ میر کی پُر تاثیر غزل کے مقابلے میں غالب کی یہ غزل محض چند رنگین الفاظ کا مجموعہ ہے مگر اس سے صاف صاف ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر کی فطرت اپنے لیے کسی مقامِ بلند کی تلاش میں بیچ و تاب کھا رہی ہے اور کسی روشن مستقبل کے لیے آمادہ ہو رہی ہے“ (نقدِ میر ۲۸) اس میں کوئی شبہ نہیں کہ دونوں غزلیں اپنے اپنے اسلوب کی نمائندہ ہیں۔ غالب کے مطلع میں اسما اور اسماء صفات تو ہیں: وحشی، صیاد، رم خور، دوں، رشتہ، چاک، جیب، دریدہ، قماش، دام۔ میر کے یہاں کیا ہے؟ پہلے مصرع میں تدبیریں اور دوا اور دوسرے میں بیماریِ دل اور ان کی ساخت یوں ہے، تدبیروں کا اُلٹا ہو جانا، دوا کا کام نہ کرنا اور بالآخر بیماریِ دل کا کام تمام کرنا۔ آپ نے دیکھا شعر میں صرف تین اسما ہیں

۴۰

اور تین نحوی اکائیاں ہیں اور ہر ایک کی تکمیل فعل سے ہوتی ہے۔ ان تینوں افعال کو ”دیکھا“ کے صرف سے جو بجائے خود ایک فعلیہ اکائی ہے شاعر نے بیماریِ دل کے آخر کام تمام کرنے کی معنویت کو پوری طرح راسخ کر دیا۔ غالب کے یہاں دوسرے شعر میں بھی دس اسما ہیں، جبکہ میر کے یہاں ان کی تعداد بہت کم ہے۔ بالعموم شعر کے دو مصرعوں میں دو نحوی واحد سے ہوتے ہیں یا اگر ایک مصرع دوسرے سے نحوی اعتبار سے جڑا ہوا ہو تو ایک ہی نحوی سلسلہ جاری رہتا ہے۔ میر کے یہاں ایسا نہیں، طویل بحر کی اس غزل میں تین تین چار چار نحوی ٹکڑے ملیں گے: اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں / کچھ نہ دوا نے کام کیا / دیکھا / اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا / اسی طرح / عہدِ جوانی رو رو کاٹا / پیری میں لیں آنکھیں موند / یعنی رات بہت تھکے جا گئے / صبح ہوئی آرام کیا۔ یہ پہلا خطِ امتیاز ہے جو میر اور غالب کے اسالیب کے بیچ کھینچا جاسکتا ہے یعنی میر کی زبان میں اسما یا اسمائے صفت کی بھرمار نہیں:

دوسرے یہ کہ میر کے یہاں طویل بحروں میں بھی چھوٹے چھوٹے نحوی واحد سے ہیں جو معنیاتی NODES کی طرح کام کرتے ہیں اور فوری ترسیلِ جذبات یا تاثیر میں مدد بہم پہنچاتے ہیں۔

تیسرے اسما کی قلت و کثرت سے مضاف اور مضاف الیہ کا رشتہ اور اضافت کا کردار بھی متاثر ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ سامنے کی بات ہے لیکن غیر اہم نہیں ہے۔ غالب کا ہر شعر اس کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔

چوتھے یہ کہ اسلوبِ میر میں اُلٹی ہو گئیں، رو رو کاٹا، آنکھیں موند، ہاتھ میں لاکے چھوڑ دیے، بھولے اس کے قول و قسم پر، وحشت کھوئی، قشقہ کھینچا، سے صاف ظاہر ہے کہ میر کی زبان اپنی طاقت دھرتی کی گہرائیوں میں پیوستہ پراکرتوں کی جڑوں سے بھی حاصل کر رہی ہے۔ غالب کی زیرِ نظر غزل میں ایک بھی معکوس یا ہسکار آواز نہیں آئی۔ کیوں؟ کیا



اس سے اردو زبان کے صرف ایک رُخ کی تصویر سامنے نہیں آتی؟ یہ بات نہیں ہے کہ غالب کی ساری شاعری میں ایسی امتیازی آوازیں نہیں آتیں، آتی ہیں لیکن کم کم۔ میر کے یہاں ان کا عمل دخل فطری ہے جسے اردو کے اردو پن یا ٹیٹھ پن سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ اسلوب میر کا صرف ایک وسیلہ ہے۔ میر جس طرح فطری زبان کو شعری زبان کے درجے تک لے آتے ہیں اور اسے شعر میں کھپاتے ہیں، وہ الگ بات ہے۔

پانچویں یہ کہ میر کے یہاں مصوتوں کا استعمال اور بالخصوص طویل مصوتوں کا استعمال دوسرے صاحب اسلوب شعرا کی بہ نسبت زیادہ ہے۔ میر کے یہاں قوت پر دواز بھی ہے اور گرم شدگی، سپردگی، اور حیرت و استعجاب کی کیفیتیں بھی لیکن زبان کے معاملے میں دھرتی سے ان کا رشتہ کہیں نہیں ٹوٹتا۔ موسیقی کے نظام کی طرح ہمارے عروضی نظام میں بھی یہ گنجائش ہے کہ زمانی وقفے تو مقرر ہیں لیکن آوازیں مقرر نہیں۔ چنانچہ مصوتوں کی تعداد فنکار کی تخلیقی قوت کے زیر اثر گھٹتی بڑھتی رہتی ہے۔ اس سے بحر کے صرف ہیں شاعر کی انفرادی شان اور انفرادی ترنم پیدا ہوتا ہے۔ ہمارے عروضی نظام کی بنیاد حرف پر ہے۔ یہ مصوتوں اور طویل مصوتوں میں فرق نہیں کرتا۔ چنانچہ ہر بڑے شاعر کے یہاں ان کے صرف کی شان الگ ہی ملے گی۔ اس کا ثبوت میر کی مندرجہ بالا غزل کے ہر ہر شعر سے مل جاتا ہے یوں دیکھیے تو یہ خصوصیت پہلی بنیادی خصوصیت سے بڑی حد تک جڑی ہوئی ہے کیونکہ جہاں نحوی واحد سے زیادہ ہوں گے طویل مصوتے بھی افعال کے در آنے سے لامحالہ زیادہ ہوں گے۔ اس بحث کے بعد اب میر کے اشعار کو کہیں سے بھی لیجیے۔ اور ان سے لطف اندوز ہوتے ہوئے ان کی نحو پر بھی نظر رکھیے، اور دیکھیے کہ ان میں نحوی واحد سے کس کثرت سے ہیں اور انہیں کتنی آسانی سے الگ کیا جاسکتا ہے:

۴۲

دل کی تہ کی کہی نہیں جاتی / نازک ہے اسرار بہت  
اچھر تو ہیں عشق کی دوہی / لیکن ہے بستر بہت

گرچہ کب دیکھتے ہو / پر دیکھو  
آرزو ہے / کہ تم ادھر دیکھو

ملنے لگے ہو دیر دیر / دیکھیے / کیا ہے کیا نہیں  
تم تو کرو ، ہوصا جی / بندے ہیں کچھ رہا نہیں

کن نیندوں اب تو سوتی ہے / اے حتم گریہ ناک  
مڑگاں تو کھول / شہر کو سیلاب لے گیا

دل بہم پہنچا بدن میں / تپ سے سارا تن جلا  
آپڑی یہ ایسی چنگاری / کہ پیسرا ہن جلا

خوب ہے اے ابریک شب آؤ / باہم روئیے  
پر نہ اتنا بھی کہ ڈوبے شہر / کم کم روئیے

گلی میں اس کی گیا / سو گیا / نہ بولا پھر  
میں میر میر کہ اس کو بہت پکار رہا



۴۳

شہرِ دل آہِ عجب جائے تھی / پر اس کے گئے  
ایسا اُجڑا / کہ کسی طرح بسایا نہ گیا

کیا جانے / کہ چھاتی جلے ہے کہ داغِ دل /  
اک آگ سی لگی ہے / کہیں کچھ دھواں سا ہے /

عشق ہمارا آہ نہ پوچھو / کیا کیا رنگ بدلتا ہے /  
خون ہوا / دل داغ ہوا / پھر درد ہوا / پھر غم ہے اب /

اب کے بہت ہے شورِ بہاراں / ہم کو مت زنجیر کر دو /  
دل کی ہوس نکم ہم بھی نکالیں / دھوئیں ہم کو چائے در /

عالم عالم عشق و جنوں ہے / دنیا دنیا تہمت ہے /  
دربارِ ریا روتا ہوں میں / صحرا صحرا وحشت ہے /

کہتا تھا کسو سے کچھ / تکتا تھا کسو کا منہ /  
کل میر کھڑا تھا یاں / سچ ہے / کہ دو انا تھا /

عشق ہمارے خیال بڑا ہے / خواب گیا / آرام گیا /  
دل کا جانا ٹھہر گیا ہے / صبح گیا / یا شام گیا /

۴۴

## oral روایت کا آخری امین / سو گئے تم نہ سنی آہ کہانی اس کی /

میر کا زمانہ آج سے دو ڈھائی سو برس پہلے کا زمانہ تھا۔ میر کے اواخر عمر میں چھاپے خانے کی ابتدا ہو گئی تھی لیکن خود میر کا کلیات فورٹ ولیم کالج سے ۱۸۱۱ء میں چھپ کر تیار ہوا۔ میر کا انتقال ۱۸۱۰ء میں ہوا تو گویا خود انھوں نے اپنا کلیات چھپا ہوا نہ دیکھا ہوگا۔ چھاپے خانے کے اثر سے اردو شعر و ادب کے اسالیب پر جو زبردست اثر پڑا اس کو ابھی پوری طرح سمجھنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اس وقت تک ہمارے ادب کی بہت سی روایتیں نشر میں بھی اور شعر میں بھی کہنے اور سننے کی روایتیں تھیں۔ بعد میں یہ روایتیں رفتہ رفتہ چھپی ہوئی تحریر کی روایتوں میں تبدیل ہونے لگیں۔ داستان سے ناول کی طرف گریز میں سب سے بڑی غل کاری شاید اسی عنصر کی ہے۔ اس پس منظر میں دیکھیے تو شاید میر اردو غزل میں کہنے اور سننے کی ORAL روایت کے آخری امین ہیں۔ وہ بار بار اس کا ذکر بھی کرتے ہیں۔ میر کے اشعار میں باتوں کا انداز پایا جاتا ہے۔ محمد حسین آزاد کہتے ہیں ”بیان ایسا پاکیزہ جیسے باتیں کرتے ہیں“ سید عبداللہ نے لکھا ہے ”میر لکھنے سے زیادہ کہنے کے قائل ہیں۔ اس لیے وہ بات اور گفتگو کا انداز اختیار کرتے ہیں“ مثلاً

باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں نہ ایسی سنیں گے  
پڑھتے کسی کو سنیں گے گا تو دیر تلک مردھنیے گا

بعد ہمارے اس فن کا جو کوئی ماہر ہو دے گا  
درد انگیز انداز کی باتیں اکثر پڑھ پڑھ دے گا



۴۵

پڑھتے پھرے گے گلیوں میں ان رینختوں کو لوگ  
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

میر جا بجا میاں، پیارے، ارے، صاحب، رے کا استعمال کرتے ہیں۔ آپ کے بجائے  
تم اور بعض جگہ بول چال کی بے تکلفی میں تم کے بجائے تو بھی لاتے ہیں۔ میر، میر صاحب  
میر جی بھی گفتگو میں مخاطب کے لیے خوب خوب استعمال کیا ہے۔ ان کی شاعری کا عام  
انداز یہ ہے گویا باتیں کر رہے ہیں:

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو  
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

آنکھوں میں جی مرا ہے ادھر دیکھتا نہیں  
مرا ہوں میں تو ہائے رے صرفہ نگاہ کا

جی میں تھا اس سے بلیے تو کیا کیا نہ کہیے میر  
پر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر

چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے چپکے پھر تو میر  
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا ہوں

پیار کرنے کا جو خواہاں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ  
ان سے بھی تو پوچھتے تم اتنے پیارے کیوں ہوئے



۴۶

کچھ کر د فکر مجھ دوانے کی  
دھوم ہے پھر بہار آنے کی

مقدور تک تو ضبط کروں ہوں پہ کیا کروں  
منہ سے نکل ہی جاتی ہے اک بات پیار کی

سیر کی ہم نے ہر کہیں پیارے  
پھر جو دیکھا تو کچھ نہیں پیارے

بُو کیے کھلائے جاتے، مونزاکت ہائے رے  
ہاتھ لگتے میلے ہوتے، ہولطافت ہائے رے

کیا خوبی اس کے منہ کی اے غنچہ نقل کرے  
تو تو نہ بول ظالم بولا آتی ہے دہاں سے

کیا رفتگی سے میری تم گفتگو کرو ہو  
کھویا گیا نہیں میں ایسا جو کوئی پاوے

کہتے تو ہو یوں کہتے یوں کہتے جو وہ آتا  
سب کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا



۴۷

مشہور ہیں غالم میں تو کیا، ہیں بھی کہیں ہم  
القصد نہ درپے ہو ہمارے کہ نہیں ہم

جب سے جواں ہوئے ہو یہ چال کیا نکالی  
جب تم چلا کرو ہو ٹھوکر لگا کرے ہے

نہیں ہے چاہ بھلی اتنی بھی دُعا کر میر  
کہ اب جو دیکھوں اسے میں، بہت نہ پیار آئے  
میر شاعری کے تحریری پہلو کے نہیں سننے یا سنانے کے انداز کے نمائندہ ہیں۔  
جگہ جگہ انھوں نے اپنی باتوں کو کہانی یا رام کہانی سے بھی تعبیر کیا ہے:  
فرصتِ خواب نہیں ذکرِ بُستاں میں ہم کو  
رات دن رام کہانی سی سُننا کرتے ہیں

سرگزشت اپنی کس اندوہ سے شب کہتا تھا  
سو گئے تم نہ سنی آہ کہانی اس کی

سہلِ ممتنع اور طبیعت کی روانی / میر دریا ہے سُننے شعر زبانی اس کی /

میر کے سلسلے میں سہلِ ممتنع کا تذکرہ سب نے کیا ہے۔ غالب نے اپنے ایک خط میں  
سہلِ ممتنع کی داد یوں دی ہے کہ جس کو دیکھ کر خیال ہو کہ ایسا کہنا بہت آسان ہے، لیکن  
جب کہنے کی کوشش کی جائے تو ناممکن ہو۔ اس سہلِ ممتنع کا اسلوبیاتی پہلو یہ ہے کہ  
میر کے اشعار میں حیرت انگیز حد تک عام بول چال یا نثر کی نحوی ترتیب برقرار رہتی ہے۔

اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ بحر اور وزن کی ضرورتوں کے تحت نحوی ترتیب میں تقدیم و تاخیر ہوتی رہتی ہے۔ اگرچہ اس کی بھی اپنی حد بندیاں ہیں اور جو کچھ بھی تبدیلیاں ہوتی ہیں بعض نحوی حدود کے اندر ہوتی ہیں لیکن میر کا کمال یہ ہے کہ ان کے یہاں اگرچہ کہیں کہیں ضرورتِ شعری کے تحت ایک آدھ لفظ آگے پیچھے آتا ہے لیکن جس بڑے پیمانے پر زبان کی عام ساخت یعنی جملے کی ساخت برقرار رہتی ہے ان کی قدرتِ کلام کا کھٹا ہوا ثبوت ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ذیل کے اشعار میں یہ بھی دیکھیے کہ دو مصرعوں میں دو NODES کا وقوع فطری ہے (اگر مصرعے نحوی طور پر مربوط ہوں یعنی ایک میں خبر ہو اور دوسرے میں مبتدا تو NODE ایک ہی ہوگا) لیکن میر کے یہاں اکثر و بیشتر تین یا اس سے زیادہ NODES ملتے ہیں، یہ بالذات نحوی واحدے اور ان کی فطری ساخت سہلِ متنوع کی وہ اسلوبیاتی بنیاد ہے جس کی وضاحت شریات کی قدیم روایت میں ناممکن تھی جیسا کہ مولوی عبدالحق نے بھی اعتراف کیا ہے۔ ”میر کا کلام بہ لحاظ فصاحت و روانی سہلِ متنوع ہے، اور سہلِ متنوع کا تجربہ کر کے الگ الگ اس کی خوبیوں کا گونا گونا ممکن ہے۔“

تذکرہ خوش معرکہ زبیا کی یہ روایت خاصی دل چسپ ہے کہ عنفوانِ جوانی میں جب میر جوشِ وحشت میں مبتلا ہوئے تو ہرزہ گوئی پر راغب ہوئے بلکہ رسوائیِ خاص و عام پسند آئی۔ ہر کسی کو دشنام دینا شعار اور سنگ زنی کا روبرو تھا۔ خانِ آرزو نے کہا اے عزیزِ دشنام موزوں دعائے ناموزوں سے بہتر ہے۔ اور رخت کے پارہ کرنے سے تقطیعِ شعر خوشتر ہے۔ چونکہ موزوں طبیعت جو ہر ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آئی مصرع یا بیت ہو گئی۔ بعد اصلاحِ دماغ و دل کے مزہ شعر گوئی کا طبیعت پر رہا۔ ”دشنام طرازی وال بات صحیح ہو یا نہ ہو لیکن ایک احتیاجی کیفیت اور لہجے کی گھلاوٹ اور دردِ دمندی کے باوجود ایک دبی دبی تلخی میر کی شاعری میں ہے۔ اس کا گہرا رشتہ ان کے جوشِ طبیعت



اور تخلیقی اُتیج سے ہے۔ اس روایت میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ ”موزونی طبیعت جو ہر ذاتی تھی“ بول چال کی جس نحوی ترتیب کا ذکر اوپر کیا گیا اس کا گہرا تخلیقی رشتہ میر کی حد درجہ موزونی طبیعت اور شدید نوعیت کی روانی کلام سے مل جاتا ہے۔ جب تک طبیعت میں شدید اُبال نہ ہو اور تخلیقی موجیں اندر ہی اندر پیچ و تاب نہ کھاتی ہوں اور ان میں اظہار کے لیے تلاطم برپا نہ ہو لفظ شدت سے شعر کا قالب اختیار نہیں کرتے۔ میر کے یہاں بعض بعض مضامین مثلاً لہو میں نہانا، خون میں ہاتھ رنگنا، آنسوؤں کا سیلاب بن کے بستیوں اور آبادیوں کو بہا لے جانا یا جنگل کو سیراب کرنا، عاشق کا بگولہ، دھواں یا غبار بننا، سایہ دیوار میں بیٹھنا، دل کے اُجڑے نگر میں اکیلے چراغ کا جلنا، ہڈی ہڈی کا گلنا، اُستخاں کانپ کانپ جلنا، دل کے مکاں کا اُجڑنا، ہڈیوں کا مٹی میں مل جانا، نقش پایا استخوانوں کا بولنا، خاک سے پھول بن کر نمودار ہونا، یہ اور ایسے بعض دوسرے مرکزی مضامین بار بار بیان ہوئے ہیں۔ ان میں بعض جگہ پیکروں کی بھی تکرار ہے۔ لیکن کسی بھی بحر کا تقاضا یا قافیہ کی ضرورتیں میر کی طبیعت کو بند نہیں کر پائیں۔ بحر کوئی ہو، قافیہ کچھ ہو میر کا جوش طبیعت ایسی تمام پابندیوں کو خس و فاشاک کی طرح بہا لے جاتا ہے۔ اور ایک کیفیت سے کیا کیا کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں۔ میر کے ساتھ سب سے بڑا ظلم یہ ہوا کہ روایت نے انھیں بہتر نشروں کا شاعر مشہور کر دیا، دوسرے یہ کہ شیفٹ سے منسوب قول بلندش بغایت بلند و پستش بغایت پست اتنا مشہور ہو گیا اکثر یہ سمجھا جانے لگا کہ چند مشہور اشعار کو چھوڑ کر باقی کلام رطب و یابس سے بھرا پڑا ہے۔ حالانکہ صدر الدین آزرہ سے جو اہل روایت تھی وہ یوں تھی:

”پستش اگرچہ اندک پست است اما بلندش بسیار بلند است۔“ حق بات یہ ہے کہ میر کا یہ دعویٰ غلط نہیں تھا کہ جہاں سے دیکھے اک شعر شور انگیز نکلتے ہے/ قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیواں میں/ میر کے پہلے دو دیوالوں میں تمام و کمال، تیسرے اور

چوتھے دیوان میں بڑی حد تک اور پانچویں اور چھٹے دیوان میں کسی حد تک میر کے جوشِ طبیعت اور شدید نوعیت کی روانی کا اثر محسوس ہوتا ہے۔ میر نے بار بار اپنی ”طبعِ رواں“ کا ذکر کیا ہے۔ ان کو اس کا شدید احساس تھا کہ ”میر شاعر بھی زور کوئی تھا۔“ اور اس طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ اصل صنّاعی یہی ہے کہ اگر بات نہ بنتی ہو تو بھی موزوں طبعاً اس کو بنا دیتے ہیں۔

طرفِ صنّاع ہیں اے میریہ موزوں طبعاً  
بات جاتی ہے بگڑ تو بھی بنا دیتے ہیں

جلوہ ہے مجھی سے لبِ دریاے سخن پر  
صد رنگ مری موج ہے یں طبعِ رواں ہوں

میر دریا ہے نئے شعر زبانی اس کی  
الشرائیر طبعیت کی روانی اس کی  
بات کی طرز کو دیکھو تو کوئی جادو تھا  
پر ملی خاک میں کیا سحر بیانی اس کی  
سرگزشت اپنی کس اندوہ سے شب کہتا تھا  
سو گئے تم نہ سنی آہ کہانی اس کی  
مرثیے دل کے کسی کہہ کے دیے لوگوں کو  
شہرِ دل میں ہے سب پاس نشانی اس کی  
آبلے کی سی طرح ٹھیں لگی پھوٹ رہے  
دردِ منہ میں گئی ساری جوانی اس کی



دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر  
دُور سے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب

نحوی ساختیں جملوں سے قریب / بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے /

میر کی شاعری کی نحوی ساختیں غیر معمولی موزونی طبیعت کا پتہ دیتی ہیں۔ یہ زبان  
کی عام ساختوں سے بے حد قریب ہیں۔ جملوں اور لفظوں کی ترتیب گفتگو کی ترتیب سے  
دور نہیں۔ اگر کہیں کچھ رد و بدل ہوا بھی ہے تو معمولی لیکن ہر جگہ شعریت کا حق ادا  
ہو گیا ہے :

سر سری تم جہان سے گزرے  
ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا

ساقی ٹمک ایک موسمِ گل کی طرف بھی دیکھ  
ٹپک پڑے ہے رنگِ چمن میں ہول سے آج

ڈوبے اُچھلے ہے آفتابِ ہنوز  
کہیں دیکھا تھا تجھ کو دریا پر

گوش کو ہوش سے ٹمک کھول کے سُن شورِ جہاں  
سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک



۵۲

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو  
دیر سے انتظار ہے اپنا

ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے  
اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

بڑھتیں نہیں پلک سے تا ہم تلک بھی پہنچیں  
پھرتی ہیں وہ نگاہیں پلکوں کے سائے سائے

ہر قطعہ چمن پر تک گاڑ کر نظر کو  
بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے

سمجھے تھے ہم تو میر کو عاشق اسی گھر می  
جب سُن کے تیرا نام وہ بیتاب سا ہوا

ہے جنبش لب مشکل جب آن کے وہ بیٹھے  
جو چاہیں سو یوں کہہ لیں لوگ اپنی جگہ بیٹھے  
کیا رنگ میں شوخی ہے اس کے تن نازک کی  
پیرا ہن اگر پہنے تو اس پہ بھی تہ بیٹھے





۵۳

جن بلاؤں کو میر سنتے تھے  
ان کو اس روزگار میں دیکھا

وے لوگ تو نے ایک ہی شوخی میں کھو دیے  
پیدا کیے تھے چرخ نے جو خاک چھان کر

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے  
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

بہت سنی کچھے تو مَر رہے میر  
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

گوندھ کے گویا پتی گل کی وہ ترکیب بنائی ہے  
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیکے پسینے میں

کچھ رنجِ دلی میر جوانی میں کھنچا تھا  
زردی نہیں جاتے مرے رخسار سے اب تک

ہم فقیروں سے بے ادائی گیا  
اُن بیٹھے جو تم لے پیار کیا

۵۴

جم گسیا خوں کفِ قاتل پہ ترا میر زبس  
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

ظلم ہے قہر ہے قیامت ہے  
غصے میں اس کے زیر لب کی بات

بھاتی ہے مجھے اک طلب بوسہ میں یہ آن  
لکنت سے اُلجھ جا کے اسے بات نہ آنی

کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے  
اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

یا قوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی گلِ برگ  
ملک ہونٹ ہلاتو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصوّر بے بدل  
ہائے کیا پردے میں تصویریں بناتا ہے میاں

اب ایسے ہیں کہ صانع کے مزاج اوپر بہم پہنچے  
جو خاطر خواہ اپنے ہم ہوئے ہوتے تو کیا ہوتے





۵۵

جب نام ترا لیجیے تب چشمن بھر آوے  
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

مرے سلیقہ سے میری نہیں مجت ہیں  
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

نامرادانہ زلیست کرتا تھا  
میر کا طور یاد ہے ہم کو

دُور بیٹھا غبارِ میر اس سے  
عشقِ بن یہ ادب نہیں آتا

سخت کافر تھا جس نے پہلے میر  
مذہبِ عشق اختیار کیا

مصائب اور تھے پر جی کا جانا  
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

چشمِ خوں بستہ سے کل رات لہو پھر ٹپکا  
ہم نے جانا تھا کہ بس اب تو یہ ناسور گیا

## میر کی سادگی نظر کا دھوکا

میر کی نحوی سادگی جس سے حصہ اول میں بحث کی گئی، دراصل نظر کا دھوکا ہے۔ بالعموم اس نحوی سادگی کو معنوی سادگی بھی سمجھ لیا گیا جو غلط ہے۔ میر کے یہاں جو بول چال کا پیرایہ یا گفتگو کی نحوی ترتیب کا انداز ہے، اس سے شاعری کی زبان کے بارے میں ایک بنیادی سوال کو راہ ملتی ہے۔ یہ ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں ہوتی۔ شاعری کی زبان جتنی بول چال کی زبان سے ہٹی ہوئی ہوگی یا اس سے گریز کرے گی اتنی ہی زیادہ وہ شاعری کا حق ادا کرے گی۔ غالب اور اقبال کے اسالیب اس حقیقت کی روشن ترین مثالیں ہیں۔ میر نے لہجہ عام پر اصرار کیا اور سودا کے طرز اور اپنے عہد کے مقبول عام رواج ایہام گوئی کو رد کیا۔ اور عدا "باتوں کا انداز اختیار کیا۔ پھر ان کی زبان شاعری کی زبان کیونکر ہوئی؟ اور یہ شاعری ساحری کے درجہ پر کیسے پہنچی:

شاعر نہیں جو دیکھا تو تو ہے کوئی ساحر

دو چار شعر پڑھ کر سب کو رجھا گیا ہے

میر کی زبان بار بار یہ سوال پوچھتی ہے کہ لہجہ عام یعنی معمولی ریختے کو جو بقول معیار سازوں

کے اس وقت عیب ہی عیب تھا، میر نے اس عیب کو ہنر کیسے کیا:

دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختہ کے

بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

اور دُر سے ہزار چند آب میر نے اپنے اشعار میں کیسے پیدا کی:



۵۷

کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے  
کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

نہ رکھو کان نظم شاعران حال پر اتنے  
چلو ملک میر کو سننے کہ موتی سے پروتا ہے

## بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں

میر کے یہاں اگر "بول چال کی زبان" ہے اور کوئی خاص "طرز" بھی نہیں تو پھر موتی پروانے کا راز کیا ہے؟ یہ سوال شعری زبان کے جن امکانات پر توجہ کی دعوت دیتا ہے ان میں بنیادی نکتہ یہ ہے اگرچہ بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں ہوتی لیکن شاعری کی زبان میں بول چال ہو سکتی ہے اور اس کا حق ادا کرنا سلیقہ شاعر پر موقوف ہے۔ میر کا اصل کارنامہ جو بالعموم فریب نظر کی کیفیت پیدا کرتا ہے یہ ہے کہ انھوں نے لہجہ عام کو اپنایا لیکن اسے لہجہ عام کی سطح پر برتنا نہیں۔ بول چال کی زبان اور شاعری کی زبان میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ بول چال کی زبان میں زبان کی محض اوپری ساخت کام کرتی ہے۔ اس میں لفظ محض لفظوں کی طرح کام کرتے ہیں، اور صرف وہی معنی ادا کرتے ہیں جو ان سے ظاہر ہوتے ہیں۔ بول چال کی زبان اور شاعری کی زبان کا یہ بنیادی فرق کہ بول چال کی زبان صرف اپنی اوپری ساخت کے ذریعے کام کرتی ہے دور رس نتائج کا حامل ہے کیونکہ شاعری کی زبان میں زبان کی محض اوپری ساخت نہیں بلکہ اس کے علاوہ داخلی ساخت اور بعض اوقات کئی کئی داخلی ساختیں کام کرتی ہیں۔ میر نے نکات الشعرا میں اپنے "انداز" کی وضاحت کرتے ہوئے صرف صنائع کا ذکر کیا تھا۔ یعنی تجنیس و ترصیع و تشبیہ و ادا بندی وغیرہ، لیکن حقیقت یہ ہے کہ شعری زبان کی داخلی ساختوں

میں نہ صرف یہ بلکہ بدیع و بیان کے جملہ منضبط اور غیر منضبط وسائل کام میں آتے ہیں۔ صنعتوں کے محدود تصور سے ہٹ کر داخل ساختیں ایسے ایسے جہان معنی آباد کرتی ہیں، اور ایسے ایسے احساسات و جذبات و تصورات و خیالات کے دروازے کھول دیتی ہیں جن تک پہنچتے ہوئے زبان کی ادہری ساخت کے پر جلتے ہیں اور جنہیں صرف ملفوظی مجازی واسطوں ہی کے ذریعے بیان کیا جاسکتا ہے۔ زبان کا ذخیرہ الفاظ محدود ہے اور جہان معنی لامحدود۔ فرائڈ کے ایک نئے ترجمان اور فرانس کے نئے فلسفی JACQUES LACAN نے کیا پتے کی بات کہی ہے کہ زبان کی ساخت انسانی لاشعور کی ساخت کا مثلاً ہے۔ LANGUAGE IS STRUCTURED LIKE THE UNCONSCIOUS چنانچہ زبان کے دھندلے خطے اس کے روشن خطوں سے کہیں زیادہ کارگر ہیں۔ ان کی وسعتیں اور پنہائیاں لامحدود ہیں اور انسانی ذرائع سے ہم انہیں ناپ نہیں سکتے۔ غور فرمائیے کہ یہ بات عام زبان کے لیے کہی گئی ہے جس کا کُل ذخیرہ الفاظ چند سو صفحوں کے ایک لغت میں سما جاتا ہے۔ کسی بھی فنکار کا کمال زبان کے اس معمولی ذخیرے سے غیر معمولی محسوسات اور خیالات کا چراغاں کرنے میں ہے۔ فراق گورکھپوری، محمد حسن عسکری، ناصر کاظمی اور نئی نسل کے شعرا کی میر تقی میر سے عقیدت بے وجہ نہیں۔ فراق کا یہ کہنا کہ ”میر کے یہاں ہر معمولی بات جتنی معمولی ہوتی ہے اتنی ہی غیر معمولی بن جاتی ہے“ اس بات کا اعتراف ہے کہ میر کے یہاں عام زبان عام زبان نہیں رہتی۔

## داخلی ساختوں کا شعری تفاعل / کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ /

میر کے یہاں عام زبان کی شعری تقلیب ہوتی ہے تب کہیں جا کر وہ موتی کی لڑی بنتی ہے یا جادو کا سا اثر کرتی ہے۔ تقلیب کا عمل اصلاً ربط و تضاد، رشتوں یا مناسبتوں کا عمل ہے جس میں ذہن ایک چیز سے دوسری کی طرف یا دوسری سے تیسری کی طرف یا اس کی



خوبیوں یا خصائص کی طرف یا ان کے رشتوں یا ضد کی طرف راجع ہوتا ہے۔ ان رشتوں کے کئی نام ہیں، تشبیہ، استعارہ، اشارہ، کنایہ، رمز، مجاز، علامت، پیکر، تجنيس، تفسا وغیرہ۔ میر کا اعجاز یہ ہے کہ عام بول چال کی زبان کی اوپری ساخت میں وہ ایسی خاموشی سے داخلی ساختوں کو لے آتے ہیں کہ سننے یا پڑھنے والے کو لگان تک نہیں ہوتا اور وہ عام زبان کو اعلیٰ ترین شعری زبان کا درجہ دے دیتے ہیں۔ میر کا کوئی شعر کہیں سے لیجیے۔

کہا میں نے کتنا ہے گل کاشات

کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

بظاہر یہ بول چال کی زبان ہے۔ لیکن کیا واقعی یہ بول چال کی زبان ہے؟ بظاہر گفتگو کا پیرایہ ہے لیکن کیا اس کے پیچھے ایک جہانِ معنی پوشیدہ نہیں؟ یوں روایتی طور پر دیکھیں تو گل، کلی، کلی کا تبسم کرنا یعنی کھلنا میں ایسی رعایتیں ہیں جو عام زبان کو شعری زبان کا درجہ دیتی ہیں، لیکن روایتی صنعتوں کا تصور اپنے تحدّد کی وجہ سے زیادہ دور تک ساتھ نہیں دیتا، اس نوع کی صنعتیں تو بالکل بے روح شعر میں بھی پائی جاسکتی ہیں۔ جبکہ درحقیقت جو چیز عام زبان کو شعری زبان بناتی ہے وہ داخلی ساختوں کا وہ تفاعل ہے جس کے ذریعے ایک محدود تجربہ کسی لا محدود صداقت کا خزینہ دار بن جاتا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ مکالمہ جاندار اور بے جان میں ہے۔ اس طرح کا مکالمہ روزمرہ کی زبان میں جہاں بالعموم زبان کی خارجی ساختیں کام کرتی ہیں، ممکن ہی نہیں۔ ایک جاندار کا بے جان سے خطاب کرنا اور بے جان کا بجائے لفظوں کے محض اپنے عمل سے جواب دینا بجائے خود شعری پیرایہ ہے جو تمثیل کے رشتوں سے جڑا ہوا ہے اور تمثیل، تجسیم یا تشکیل کے رشتے داخلی ساختوں کے معنیاقی عمل در عمل سے وجود میں آتے ہیں۔ شعر میں لطف و اثر تبھی پیدا ہوتا ہے جب خارجی ساختیں داخلی ساختوں کے ساتھ مل کر بیک وقت کام کرتی ہیں۔ گل شاخ پر کلنے والا پھول بھی ہے اور حسن و رنگ و بو

کا استعارہ بھی۔ اس طرح کلی کا تبسم کرنا اس کا محض کھلنا بھی ہے یعنی کلی کا پھول بننا بھی ہے اور حُسن کا اپنے کمال یعنی شباب کو پہنچنا بھی۔ نیز پھول کی کیفیت سے اس کا لہجہ ہونا بھی مراد ہے اور حُسن کا بے ثبات اور ناپائیدار ہونا بھی۔ ان میں کوئی معنی خارجی یا داخلی بالذات طور پر یعنی منفرد طریقے سے قائم نہیں ہوتا ہر معنی دوسرے معنی سے اپنا وجود پاتا ہے اور دوسرے کے رشتے میں بندھا ہوا ہے اور ایک رشتہ دوسرے رشتہ کو راہ دیتا ہے اور یوں معنی در معنی کا نظام روشن ہوا اٹھتا ہے۔ سوال ہے کہ کل کا ثبات کتنا ہے۔ کلی اس کا جواب نہیں دیتی، بس سُن کر تبسم کرتی ہے۔ تبسم کرنا کی داخلی ساخت ہے کھل کر پھول بننا اور کھل کر پھول بننا کی داخلی ساخت ہے اور حُسن کا لہجہ پہنچنا اور اور حُسن کا لہجہ پہنچنے کی داخلی ساخت ہے زوال کی طرف راجع ہونا اور زوال کی طرف راجع ہونا کی داخلی ساخت ہے موت کی طرف قدم بڑھانا۔ کلی کے مسکرانے کے عمل میں کئی دوسری معنیاتی داخلی ساختیں بھی ہیں۔ یعنی جو بات پوچھنے کی نہ ہو، اس پر بھی مسکرا دیتے ہیں۔ گویا یہ بھی کوئی پوچھنے کی بات ہے کہ کل کا ثبات کتنا ہے۔ یہ تو اظہر من الشمس ہے کلی جواب دینے کی بھی زحمت نہیں کرتی۔ بس مسکرا دیتی ہے۔ یہ مسکراہٹ تحقیر آمیز بھی ہو سکتی ہے کہ بھی سامنے کی بات ہے کہ کل کا ثبات بس اتنا ہے جتنی دیر میں کلی کھل کر پھول بنتی ہے۔ نیز ایک پہلو یہ بھی ہے کہ پھول سے پروردگار، یا جوانی سے بڑھاپے، یا زندگی سے موت، یا خوشی سے دکھ کا فاصلہ بس اتنا ہی ہے جتنی دیر میں کلی کھلتی ہے۔ تبسم میں مسرت و نشاط کی اور کلی کے پھول بننے اور پھر مرجھانے میں زوال اور الم ناک کی جو کیفیت ہے اور ان کیفیتوں کے منہوی ساختوں میں جو تضاد اور تناؤ ہے وہ بھی معنیاتی نظام کو لطف و حسن عطا کرتا ہے۔ اگرچہ شعر کا مضمون انتہائی پیش پا افتادہ ہے یعنی زندگی بے ثبات ہے یا ناپائیدار ہے، لیکن میر نے اسے تمثیلی پیرایہ دے کر انوکھی کیفیت سے سرشار کر دیا ہے۔ پہلے مصرع میں استہفام کا لہجہ ہے، دوسرے میں



بھری پیکر ہے لیکن تمثیل کا نظام اصلاً قائم ہوتا ہے گل، کلی اور تبسم کی داخلی ساختوں کے عمل سے جن سے معنی در معنی کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے اور مضمون کے پیش پا افتادہ ہونے کے باوجود شعر حسن و لطف کا شاہکار بن گیا ہے یا دوسرے لفظوں میں شعر میں نثریت پیدا ہوگئی ہے۔ بادی النظر میں یہی معلوم ہوتا ہے کہ شعر بول چال کی زبان میں ہے، لیکن یہاں زبان محض بول چال کی سطح پر کام نہیں کرتی بلکہ شعری وسائل کو بروئے کار لا کر داخلی ساختوں کو انگیز کرتی ہے۔ یہ بول چال کی زبان کا نہیں شعری زبان کا تفاعل ہے۔ غرض بول چال کی زبان صرف معنی قائم کرتی ہے جبکہ شعری زبان معنی در معنی کا ایسا پہلو دار نظام قائم کرتی ہے جو شعری لطف یا جمالیاتی حسن پیدا کرتا ہے۔ یہ حسن کاری بول چال کی زبان سے کوئوں آگے کی بات ہے۔ پس معلوم ہوا کہ میر کے یہاں بول چال کی زبان میں شاعری نہیں بلکہ شاعری کی زبان میں بول چال ہے۔ یعنی میر کے یہاں بول چال کی زبان کی شعری تقلیب ہوتی ہے۔ صاحب طبقات اشرا نے صیح داد دی تھی ”ہر چند سادہ گو است اما در سادہ گوئی پر کاری ہا دارد“ اردو تنقید نے پہلے حصے کو یاد رکھا دوسرے کو فراموش کر دیا۔ اگرچہ خود میر نے اس رویہ کے خلاف صاف لفظوں میں خبردار کیا تھا۔ میر کے اس شعر کو بار بار پڑھنے کی ضرورت ہے :

کوئی سادہ ہی اس کو سادہ کہے

ہمیں تو لگے ہے وہ عیار سا

میر کے یہاں عام زبان عام زبان نہیں رہتی۔ وہ گویا ان کے چھو دینے سے جس شعر سے برقیہ جاتی ہے۔ یہ چند اشعار مزید دیکھیے۔ بظاہر یہ بول چال کی زبان میں ہیں، لیکن ملاحظہ ہو کہ عام زبان کی کیسی تقلیب ہوئی ہے اور معنیاتی نظام کس طرح داخلی ساختوں کے شعری تفاعل سے روشن ہوا تھا ہے :

۶۲

صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی  
کیا پتنگے نے التماس کیا

قد کھینچے ہے جس وقت تو ہے طسرفہ بلا تو  
کہتا ہے ترا سایہ پری سے کہ ہے کیا تو  
منظر میں بدن کے بھی یہ اک طرہ مکان تھا  
افسوس کہ ملک دل میں ہمارے نہ رہا تو

ڈوبے اُچھلے ہے رات بھر خورشید  
اس نے دیکھا ہے تجھ کو دریا پر

مصائب اور تھے پر دل کا جانا  
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

کچھ کرو فکر اس دوانے کی  
دھوم ہے پھر بہار آنے کی

دل عجب شہر تھا خیا لوں کا  
نوٹا مارا ہے حُسن والوں کا





۶۳

رنگِ گل و بُوئے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں  
کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی پلا چا ہے

اسے ڈھونڈتے میر کھوئے گئے  
کوئی دیکھے اس جستجو کی طرف

پاسِ ناموسِ عشق تھا ورنہ  
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

یہ عیشِ گہہ نہیں ہے یاں رنگ اور کچھ ہے  
ہر گل ہے اس چمن کا سا غر بھرا ہو کا

یہ تو ہم کا کارخانہ ہے  
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر  
منہ نظر آتا ہے دیواروں کے بیچ

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں  
دل ہوا ہے چراغِ مفلس کا



۶۳

ایک محروم چلے میر ہیں عالم سے  
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

ہاں خدا مغفرت کرے اس کو  
صبر مرحوم تھا عجب کوئی

مرگ مجنوں پہ عقل گم ہے میر  
کیا دوانے نے موت پائی ہے

کچھ میں نہیں اس دل کی پریشانی کا باعث  
برہم ہی مرے ہاتھ لگا تھا یہ رسالہ

ہوگا کسی دیوار کے سائے کے تلے میر  
کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو

کہاں ہیں آدمی عالم میں پیدا  
خدا کی صدقے کی انسان پر سے

آدم خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ  
آئینہ تھانیہ ولے قابل دیدار نہ تھا





۶۵

ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میر ہم ہیں  
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

سرکسی سے فرو نہیں ہوتا  
جیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

ماہیتِ دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے  
یک قطرہ خونِ دل یہ طوفان ہے ہمارا

الہی کیسے ہوتے ہیں جنفس ہے بندگی خواہش  
ہمیں تو شرم دانگیر ہوتی ہے خدا ہوتے

اب ایسے ہیں کہ صانع کے مزاج اُد پر ہم پہنچے  
جو خاطر خواہ اپنے ہم ہوئے ہوتے تو کیا ہوتے

ملاحظہ ہو خود میر کو اپنے ”دل پر شور“ اور اپنی ”صناعی“ کا کتنا گہرا احساس تھا:  
خوش ہیں دیوانگی میر سے سب  
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر  
کیا کیا کہا کریں ہیں زبانِ قلم سے ہم

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا  
ہر سخن اس کا اک مقام ہے ہے

صوتِ جرس کی طرزِ سیاہاں ہیں ہائے میر  
تنہا چلا ہوں میں دل پر شور کو لیے

تھا بلا ہنگام آرا میر بھی  
اب تک گلیوں میں اس کا شور ہے

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی  
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

جلوہ ہے مجھی سے لبِ دریائے سخن پر  
صدرنگ مری موج ہے میں طبعِ رواں ہوں

طرفہ صناع ہیں اے میریہ موزوں طبعان  
بات جاتی ہے بگڑ تو بھی بنا دیتے ہیں



میر صناع ہے ملو اس سے  
دیکھو باتیں تو کیا بناتا ہے

سوز کی ہنڈ کھیا اور میر کی باتیں / گفتارِ خام پیشِ عزیزاں سند نہیں /

صاحبِ طبقات الشرا نے میر کو ”محاورہ دانِ متین“ کا لقب شاید اسی لیے دیا تھا کہ ان کی شاعری میں بول چال کا انداز تو ہے لیکن یہ عام بول چال نہیں۔ تذکرہ نویسوں کے نزدیک یہ فرق محاورہ کے استعمال سے پیدا ہوا حالانکہ محاورہ محض ایک شعری وسیلہ ہے، اور میر کے یہاں صرف محاورہ ہی نہیں، بہت سے دوسرے شعری وسائل بھی بروئے کار آتے ہیں۔ یوں شدید نوعیت کی شعری ایما نیت پیدا ہو جاتی ہے جس سے میر زندگی کی عام اور خاص حالتوں کی مصوری کرتے ہیں اور لطیف سے لطیف جذبات کو نہایت موثر طریقے سے ادا کر جاتے ہیں۔ ان کے باتوں کے انداز کے بارے میں محمد حسین آزاد نے آبِ حیات میں لکھا ہے ”حقیقت میں یہ انداز میر سوز سے لیا۔ مگر ان کے ہاں باتیں ہی باتیں تھیں۔ انھوں (میر) نے اس میں مضمون داخل کیا، اور گھریلو زبان کی متانت کا رنگ دے کر محفل کے قابل کیا“

سوال یہ ہے کہ باتوں میں مضمون کیسے ”داخل“ ہوتا ہے؟ کیا باتوں میں مضمون نہیں ہوتا یا کیا گھریلو زبانِ متانت سے عاری ہوتی ہے؟ دراصل آزاد نے سوز کے باتوں والے انداز سے الگ کرنے کے لیے یہ بات بنائی، ورنہ دوسرا کوئی جواز انھیں سوچھا نہیں۔ آزاد کی اس رائے پر میریات میں برابر رائے زنی ہوتی رہتی ہے کہ میر تقی میر بول چال کے انداز میں سوز سے متاثر ہوئے لیکن ان کی شاعری مختلف ہے۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ عام بول چال کی زبان اور میر کے شعری اسلوب میں وہی فرق ہے جو میر سوز اور میر تقی میر کی شاعری میں ہے۔ دراصل اس ضمن میں اولین روایت تذکرہ خوش

معرکہ زیبا ہی کی ہے اور وہ کہیں زیادہ واضح ہے: ”اس میں میر محمد سوز صاحب کہ اوتاد جناب عالی (نواب آصف الدولہ) کے تھے، واسطے مجرے کے حاضر ہوئے۔ حضور نے فرمایا: کچھ شعر پڑھو۔ حسب الحکم میر سوز نے دو تین غزلیں اپنے دیوان کی پڑھیں۔ نواب فلک جناب نے تعریف میں ان کی مبالغہ فرمایا۔ میر صاحب کو دلیری میر سوز کی اور تعریف نواب کی بہت ناگوار گزری۔ میر سوز صاحب سے کہا: تمہیں اس دلیری پر شرم نہ آئی؟ میر سوز نے کہا: صاحب بندہ، کیا میں شاہجہان آباد میں بھاڑ بھونکتا تھا؟ کہا بزرگی اور شرافت میں تمہاری کیا تامل! مگر شعر میں میر سے کسی کو ہمسری نہیں۔ موقع اور محل تمہاری شعر خوانی کا وہ ہے جہاں لڑکیاں جمع ہوں اور ہنڈ کلھیا پکتی ہو نہ کہ میر تقی میر کے سامنے“ اس روایت سے واضح طور پر یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ میر کو شعری زبان کا کیسا گہرا شعور تھا اور عام بول چال کی شاعری کو جو میر سوز کرتے تھے وہ ”ہنڈ کلھیا“ کی شاعری سمجھتے تھے۔ یہ حقیقت ہے کہ میر نے ہاتوں کا انداز اختیار کیا تھا لیکن ان کے یہاں ”ریختہ“ اصلاً پردہ تھا ”سخن“ کا جسے انھوں نے فن کے اوج کمال پر پہنچا دیا۔

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا

سو ٹھہرا ہے وہی اب فن ہمارا

آل احمد سرور نے صحیح لکھا ہے ”میر سوز کی سادگی کا میر سے موازنہ کیا جائے تو میر کی چابکدستی اور صنائی کا پتہ چلتا ہے۔ میر سوز کے یہاں سرد راگھ ہے۔ میر کے یہاں وہ لاوا جو تن تک کو جلا دیتا ہے۔“ دیکھیے خود میر نے عام بول چال کو ”گفتارِ خام“ کہا ہے، البتہ جب اس میں ”سوزِ دل“ کی آمیزش ہوتی ہے تو شعر شعر بنتا ہے:

بے سوزِ دل کنھوں نے کہا ریختہ تو کیا

گفتارِ خام پیشِ عزیزاں سند نہیں

میر کی زبان اندر کی آگ میں تپی ہوئی زبان ہے۔ میر کی باتیں عام باتیں نہیں۔ میر کا ہجو عام



محض ہجو، عام نہیں۔ میر کی شاعری کی زبان محض بول چال کی زبان نہیں۔ یہ بول چال کی زبان سے یعنی دھرتی سے اپنا رس ضرور لیتی ہے لیکن یہ اعلیٰ درجے کی شعری زبان ہے جس میں ایسا نیت و اشارت و ادا کے تمام ہنر فطری طور پر یعنی زورِ طبیعت کے شعوری اور غیر شعوری تقاضوں کے تحت کھپ گئے ہیں۔ درج ذیل شروع کے اشعار میں ملاحظہ فرمائیے کہ میر نے خود اپنے ”اسلوبِ شعر“ یا ”سلیقہ“ کے بارے میں کیا اشارے کیے ہیں، اور وہ عام شاعر جن کے یہاں بول چال کی زبان کی شعری زبان میں تقلیب نہیں ہوتی، ان کے دواوین کو ”گودڑ“ کہا ہے۔ بعد کے اشعار میں دیکھیے کہ میر عام زبان میں معنوی تہ داری پیدا کر کے شعریت کا کیسا حق ادا کرتے ہیں :

میر شاعر بھی زور کوئی تھا  
دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں  
کہ بے دھڑکے بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں

شرطِ سلیقہ ہے ہر اک امر میں  
عیب بھی کرنے کو ہنر چاہیے

کس کا ہے قماش ایسا گودڑ بھرے ہیں سارے  
دیکھو نہ جو لوگوں کے دیوان نکلتے ہیں

۷۰

زلف ساینچ دار ہے ہر شعر  
ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا  
میر پر "نظر" کی مرکزیت آشکار تھی۔ دیکھیے کیا غضب کا شعر ہے:  
قلب یعنی کہ دل عجب زر ہے  
اس کی نقادی کو نظر ہے شرط  
میر کے یہاں سے مثالیں دیتے ہوئے سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ مثالیں کہاں  
تک دی جائیں، سارا کلیات ایسے تہ دار اور پرکیف اشعار سے بھرا ہوا ہے:  
قدر رکھتی نہ تھی مستعارِ دل  
سارے عالم کو میں دکھالایا

---

ایک دو ہوں تو سحرِ چشم کہوں  
کارِ خسانہ ہے واں تو جادو کا

---

عشق کرتے ہیں اس پری رُوسے  
میر صاحب بھی کیا دوانے ہیں

---

حالِ بد گفتمی نہیں میرا  
تم نے پوچھا تو مہربانی کی

---

التفاتِ زمانہ پر مت جا  
میر دیتا ہے روزگارِ فریب



۷۱

استخوان کانپ کانپ جلتے ہیں  
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

حیرتِ حسنِ یار سے چپ ہوں  
سب سے حرف و کلام ہے موقوف

خوش نہ آئی تمہاری چال ہمیں  
یوں نہ کرنا تھا پائمال ہمیں

شہرِ خوبی کو خوب دیکھا میر  
جنسِ دل کا کہیں رواج نہیں

رونا آنکھوں کا رویے کب تک  
پھوٹنے ہی کے باب ہیں دونوں  
ایک سب آگ ایک سب پانی  
دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

گرچہ کب دیکھتے ہو پر دیکھو  
آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو

۷۲

اس کے ایفائے عہد تک نہ جیے  
عمر نے ہم سے بے وفائی کی

---

اسی تقریب اس گلی میں رہے  
منتیں ہیں شکستہ پائی کی

---

سراپا میں اس کے نظر کر کے تم  
جہاں دیکھو اللہ اللہ ہے

---

چھوڑ جاتے ہیں دل کو تیرے پاس  
یہ ہمارا نشان ہے پیارے

---

اے شور قیامت ہم سوتے ہی نہ رہ جاویں  
اس راہ سے نکلے تو ہم کو بھی جگا جانا

---

مصائب اور تھے پر دل کا جانا  
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

---

وجہ بیگانگی نہیں معلوم  
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

---



۷۳

آگے کسو کے کیا کریں دستِ طمع دراز  
وہ ہاتھ سو گیا ہے سر ہانے دھرے دھرے

سر و لب جو لالہ و گل، نسرین و سمن ہیں شگوفے بھی  
دیکھو جدھر اک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

کرے کیا کہ دل بھی تو مجبور ہے  
زہیں سخت ہے آسماں دُور ہے

بہت سعی کرے تو فرہیے میر  
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

۳

میر کی سادگی پر اس قدر زور دیا گیا کہ میر کے شعری اسلوب کے دوسرے بہت سے پہلو نظر انداز ہو گئے۔ میر کی شاعری بحرِ ذقار ہے۔ مولوی عبدالحق اور اثر لکھنوی نے جب میر کی تنقیدی بازیافت شروع کی تو شاید سادگی و سلاست پر اصرار کی ضرورت بھی تھی کیونکہ یہ سامنے کی چیز تھی لیکن تعجب ہوتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ یہ لے تید عبد اللہ تک چلی گئی ہے۔ ”اس میں شک نہیں کہ میر جہاں اپنی غزل میں فارسیّت کا رنگ پیدا کرنے پر اتر آتے ہیں، اس میں بھی ایک بات پیدا ہو جاتی ہے، مگر جو اثر ان کے مصلی رنگ میں ہے، وہ اس میں نہیں۔ ذیل کی غزل

۷۴

میں کون ہوں اے ہم نفساں موختہ جاں ہوں  
اک آگ مرے دل میں ہے جو شلہ فشاں ہوں

صناعتی لحاظ سے مکمل اور بے عیب ہے۔ غزل کو پڑھ کر کلیم یا سلیم کا دھوکا ہوتا ہے۔ مگر ان اشعار میں وہ اثر موجود نہیں جو عام طور پر میر کے کلام میں پایا جاتا ہے۔ (نقد میر ۲۲) تعجب ہے کہ سید عبدالشر جیسے سخن فہم نے جنھوں نے میریات کی کئی منزلیں سر کی ہیں، اس غزل کے ایسے اشعار کو کس طرح نظر انداز کر دیا:

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر  
میں ورنہ وہی خلوتی راز نہاں ہوں  
جلوہ ہے مجھی سے لب دریائے سخن پر  
صدرنگ مری موج ہے میں طبع رواں ہوں  
اک وہم نہیں بیش مری ہستی موہوم  
اس پر بھی تری خاطر نازک پہ گراں ہوں

اکثر و بیشتر میر فارسی ترکیب کو نہایت خوبی سے کھپاتے ہیں۔ اثر ناکھنوی نے صحیح اشارہ کیا ہے کہ بہت سی ترکیبیں مثلاً کاوکا و / ایک قطرۂ خوں / سادہ و پُرکار / شیشہ باز / یک بیاباں / ہنگامہ گرم کن / حریفِ نبرد / حریفِ بے جگر وغیرہ جن کے وضع کرنے کا سہرا غالب کے سر باندھا جاتا ہے، میر کی دست نگر ہیں۔ یہی نہیں بلکہ وہ طرز جو غالب سے منسوب کیا جاتا ہے اس کی داغ بیل میر ڈال گئے تھے:

حریفِ بے جگر ہے صبر ورنہ کل کی صحبت میں  
نیاز و ناز کا جگر اگر و تھا ایک جرات کا



۷۵

یک بیاباں برنگِ صوتِ جرس  
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

ہنگامہ گرم کُن جو دلِ ناصبور تھا  
پیدا ہر ایک نالے سے شورِ شور تھا

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشان  
مشتِ غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

دل کہ یک قطرہِ سلا نہیں ہے پیش  
ایک عالم کے سرِ بلا لایا

اپنے ہی ذل کو نہ ہوا شد تو کیا حاصل نسیم  
گوچن میں غنچہ پرِ زمرہ تجھ سے کھل گیا

دلِ عشق کا ہمیشہ حریفِ برد تھا  
اب جس جگہ کہ داغ ہے واں آگے درد تھا

فارسی آمیز لہجہ کی خوش امتزاجی اور شہریت / میرِ صنّاع ہے ملو اس سے /

ایسے اشعار کا سیدھا اسلوبِ بیاقی رشتہ غالب کی مخصوص شہری ساختوں تک چلا گیا

ہے لیکن میر کے دواوین میں ایسے اشعار کی بھی کمی نہیں جن میں فارسیّت اور بول چال

کے انداز میں خوش امتزاجی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ یعنی ان میں میر کی خوش ترکیبی ریختے کی صُرفی و نحوی ساختوں سے ایسی گھل مل گئی ہے کہ شعر کی حسن کاری اور تہ داری کا بڑا انحصار اسی لسانی خوش امتزاجی پر ہے۔ اگرچہ استثنائی صورتیں مل جائیں گی تاہم میر کو جہاں جہاں ٹھیس لگی اور وہ آبلے کی طرح پھوٹ رہے ہیں انھوں نے ببادہ ایمانی لہجہ اختیار کیا لیکن جہاں انکشاف ذات کی صورت پیدا ہوئی ہے یا ماہمیتِ عالم پر غور کیا ہے یا ذات و کائنات کا فثار محسوس ہوا ہے یا حیرت و استعجاب کے عالم میں ڈوب ڈوب گئے ہیں وہاں اکثر و بیشتر فارسی آمیز برا کر قی امتزاجی پیرائے سے اظہار کا حق ادا ہوا ہے۔ اس بات سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ اس نوع کے اشعار بھی میر کے بہترین اشعار ہیں اور سادہ ایمانی اشعار کے مقابلے میں ان میں بھی ”نثریت“ کی کمی نہیں :

زباں رکھ غنچہ ساں اپنے ہن ہیں  
بندھی مٹھی چلا جا اس چمن میں

مزگانِ تر کو یار کے چہرے پہ کھول میر  
اس آبِ خستہ سبزے کو ملکِ آفتاب دے

موسم آیا تو نخلِ دار میں میر  
سرِ منصور ہی کا بار آیا

کچھ گل سے ہیں شگفتہ کچھ سرو سے ہیں قد کش  
اس کے خیال میں ہم دیکھے ہیں خوابِ ایکیا



۷۷

پھاڑا ہزار جا سے گرمیاں صبر میر  
کیا کہہ گئی نسیم سحر گل کے کان میں

چشم ہو تو آتینہ خانہ ہے دہر  
منہ نظر آتا ہے دیواروں کے نیچ

یہ عیش گہہ نہیں ہے یاں رنگا در کچھ ہے  
ہر گل ہے اس چمن کا ساغ بھرا ہوا

سر و لب جو، لالہ و گل، نسرین و سمن ہیں شگوفے بھی  
دیکھو جدھر اک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

وہ اس سے سرِ حرف تو، نوگو کہ یہ سرِ جان  
ہم طلق بُریدہ ہی سے تقریر کریں گے

کرے ہے جس کو ملامت جہاں وہ بیس ہی ہوں  
اجل رسیدہ، جفا دیدہ، اضطراب زدہ

اُگتے تھے دستِ بیل و دامانِ گل بہم  
صحنِ چمن نمونہ، یوم الحساب تھا

۷۸

دست کش نالہ پیش رو گریہ  
آہ چلتی ہے یاں عسلم لے کر

ماہیتِ دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے  
یک قطرہ خون یہ دل طوفان ہے ہمارا

ظلم ہے، قہر ہے، قیامت ہے  
غصے ہیں اس کے زیر لب کی بات

اس دشت میں اے سیل سنبھل ہی کے قدم رکھ  
ہر سمت کو یاں دفن مری تشنہ لبی ہے

معلوم تیرے چہرہ پر نور کا سا لطف  
بالفرض آسماں پہ گیا پھول مہ ہوا

دل سے میرے شکستیں اب بھی ہیں  
سنگِ باراں ہے آگینے پر

مانندِ حرفِ صفحہ بہتی سے اٹھ گیا  
دل بھی مرا جریدہ عالم میں فسد تھا





۷۹

ہیں عناصرِ صر کی یہ صورت بازیاں  
شعبدے کیا کیا ہیں ان چاروں کے بیچ

ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میرِ ہم ہیں  
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

کوئی ہو محرمِ شوخی ترا تو میں پلوچھوں  
کہ بزمِ عیشِ جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

مے خانہ وہ منظر ہے کہ ہر صبح جہاں شیخ  
دیوار پہ خورشیدِ کاستی سے سر آوے

بلا تہ دارِ بحرِ عشق نکلا  
نہ ہم نے انتہائی ابتدا میں

ہر جزو مد سے دست و بغل اٹھتے ہیں خروش  
کس کا ہے رازِ بحر میں یارب کہ یہ ہیں جوش  
ابروئے کج ہے موجِ کوئی چشم ہے حباب  
موتی کسی کی بات ہے سپی کسی کا گوش

۸۰

چاہے جس شکل سے تمثال صفت اس میں در آ  
عالم آئینے کے مانند در باز ہے ایک

مجھ کو دباغ و صفِ گل و یا سن نہیں  
میں جوں نسیم باد فروش جن نہیں

پیدا ہے روز مشرق نو کن نمود سے  
نکلے ہے کوئے یار سے بچ کر آفتاب

بات احتیاط سے کرا ضائع نہ کر نفس کو  
بالیدگی دل ہے مانند شیشہ دم سے

آیاتِ حق ہیں سارے یہ ذرات کائنات  
انکار تجھ کو ہو دے سوا قرار کیوں نہ ہو

روئے گل پر روز و شب کس شوق سے رہتا ہے باز  
رخسہ دیوار ہے یادیدہ نظر سارگی

میر کے ہم عصر شعرا نے اور سب سے بڑھ کر خود میر نے فارسی اثرات کو کیسی خوش  
سلوبی سے اردو میں کھپایا۔ سینکڑوں ترکیبیں اور محاورے اردو میں کھپ کر اردو کے ہو گئے۔  
اور زبان کی تاثراتی جہات روشن تر ہو گئیں۔ خوش آمدن سے خوش آنا، بو کر دن سے باس کرنا،  
سرفرو آوردن سے سرفرولانا، بروئے کار آوردن سے بروئے کار لانا، تماشا کردن سے تماشا



کرنا، ساز کردن سے ساز کرنا، خو کردن سے خو کرنا، نیاز کردن سے نیاز کرنا، تکلیف کردن سے تکلیف کرنا، اسی طرح طرح کردن (طرح کرنا) بہم رسیدن (بہم پہنچنا) واشدن (واہونہ) داغ شدن (داغ ہونا) سر کشیدن (سر کھینچنا) قدم رنجہ کردن (قدم رنجہ کرنا)، تر آمدن (تر آنا)، راہ غلط کردن (راہ غلط کرنا)، وغیرہ سینکڑوں الفاظ اور ترکیبیں اردو میں آگئیں۔ وحید الدین سلیم نے اپنے تجزیے میں ایسے پورے کے پورے مصرعے فارسی کے نقل کیے ہیں جو میر کے یہاں ملتے ہیں۔ جن کے لیے بعد میں غالب کی شاعری بدنام ہوئی۔ صحرا وحشت، دنیا دنیا تہمت، عالم عالم عشق و جنوں، شائستہ پریدن، جوش اشکِ ندات، صد سخن آغشتہ خوں، غبار دیدہ پروانہ، سر نشین راہِ مے خانہ، ہنگامہ گرم کُن، دلِ غفراں پناہ، حرفِ زیر لبی، تہِ بال، ستم کشتہ، غنچہ پیشانی جیسی ترکیبیں تو میر کی اردو میں ایسے گھل مل گئی ہیں گویا فارسی کی نہ ہوں اردو ہی کی ہوں۔ آل احمد سرور نے صبح کہا ہے ”میر کے لہجے کی خوش آہنگی اور شیرینی کبھی ماند نہیں پڑتی، ان کے یہاں اضافوں کے پہاڑ بھی رونے کے گالے معلوم ہوتے ہیں۔“ اضافتیں تو کم کم ہیں البتہ ترکیبیں خوب خوب آئی ہیں۔ وحید الدین سلیم کہتے ہیں کہ ”ان میں سے بعض ترکیبیں یقیناً ایسی ہیں کہ اردو زبان ان کا تحمل نہیں کر سکتی لیکن میر صاحب پر کون حرف رکھ سکتا ہے۔“ یہاں وحید الدین سلیم سے نکات الشرا کے شق چار والے بیان کی روشنی میں کچھ زیادتی ہوئی ہے۔ میر نے کہا تھا ”فارسی ترکیبیں ایسی ہونی چاہئیں جو زبانِ ریختہ سے مناسبت رکھتی ہوں اور اس بات کو شاعر کے سوا کوئی نہیں پہچان سکتا اور اس کا جاننا سلیقہ شاعری پر موقوف ہے۔“ چنانچہ میر کے یہاں اکثر و بیشتر یہ تمام عناصر مانوس و نامانوس، رائج اور غیر رائج، غریب و غیر غریب، یہ سب میر کے تخلیقی آتش کدے میں تب کر اردو میں ایسے کھپ گئے ہیں کہ اردو کے وجود کا حصہ بن گئے ہیں۔ فارسی عنصر کا جذب و قبول میر کی شاعری کا روشن پہلو ہے۔ ذیل کے اشعار میں دیکھیے فارسی عنصر سے کہیں ثقالت پیدا نہیں ہوتی۔ اس کو دیسی عنصر یعنی

اردو کی اردویت کے ساتھ کیسا کھپایا ہے اور اس سے کیا کیا کیفیتیں پیدا کی ہیں :  
محرانے محنت ہے قدم دیکھ کے رکھ میر  
یہ سیر سر کوچہ و بازار نہ ہو دے

افسردگی سوختہ جاناں ہے قہر میر  
دامن کو ٹک ہلاکہ دلوں کی بھی ہے آگ

روز آنے پہ نہیں نسبتِ عشقی موقوف  
عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے

سینکڑوں حرف ہیں گرہ دل میں  
پر کہاں پائے لبِ اظہار

شہرِ خوبی کو خوب دیکھا میر  
جنسِ دل کا کہیں رواج نہیں

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشاں  
مشتِ غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

ہم خاک میں ملے تو ملے لیکن اے پہر  
اس شوخ کو بھی راہ پہ لانا ضرور تھا



جم گیا خوں کفِ قاتل پہ ترا میر ز بس  
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

شوقِ قامت میں ترے اے نونہال  
گل کی شافیں لیتی ہیں انگڑائیاں

ہم جانتے ہیں یا کہ دلِ آشنا زدہ  
کہیے سوکس سے عشق کے حالات کے تئیں

اک نگہ ایک چٹک ایک سخن  
اس میں بھی تم کو ہے تامل سا

ہے جو اندھیر شہر میں خورشید  
دن کو لے کر چراغِ نکلے ہے  
ہر سحرِ حادثہ مری خاطر  
بھر کے خوں کا ایاغِ نکلے ہے

سائے میں ہر پلک کے خوابیدہ ہے قیامت  
اس فستہ زماں کو کوئی جگتا تو دیکھو

منصور کی نظر تھی جو دار کی طرف سو  
پھل وہ درخت لایا آخر سر بریدہ

جس سر کو غرور آج ہے یاں تاج وری کا  
کل اس پہ یہیں شور ہے پھر نوہ گری کا  
آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت  
اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا  
زنداں میں بھی شور نہ گئی اپنے جنوں کی  
اب سنگ مہر دا ہے اس آشفۃ سری کا  
اپنی تو جہاں آنکھ لڑی پھسرو ہیں دیکھو  
آئینے کو لپکا ہے پریشاں منظری کا  
سد موسم گل ہم کو تہ بال ہی گزرے  
مقدور نہ دیکھا بکھو بے بال و پری کا  
لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام  
آفاق کی اس کار گہر شیشہ گری کا  
تک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے  
کیا یار بھروسہ ہے چراغ محری کا

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے  
دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے





۸۵

ہائے غموری جس کے دیکھے جی ہی نکلتا ہے اپنا  
 دیکھیے اس کی اور نہیں پھر عشق کی یہ بھی غیرت ہے  
 صبح سے آنسو نو میدان جیسے وداعی آتا تھا  
 آج کسو خواہش کی شاید دل سے ہمارے جھٹ ہے  
 کیا دل کش ہے بزم جہاں کی جاتے یاں سے جسے کچھ  
 وہ غم دیدہ رنج کشیدہ آہ سراپا حسرت ہے

کچھ موجِ ہوا چپاں اے میر نظر آئی  
 شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی  
 مغرور بہت تھے ہم آنسو کی سرایت پر  
 سو صبح کے ہونے کو تاثیر نظر آئی  
 گلِ بامِ کرے ہے گا اسبابِ سفر شاید  
 غنچے کی طرح بلبل دل گیر نظر آئی

آگے ہمارے عہد سے وحشت کو جانا تھی  
 دیوانگی کسو کی بھی زنجیرِ پانہ تھی  
 بیگانہ سالگے ہے جن اب خزاں ہیں ہائے  
 ایسی گئی بہار مگر آشنا نہ تھی  
 وہ اور کوئی ہوگی سحر جب ہوئی قبول  
 شرمندہ اثر تو ہماری دُعا نہ تھی

آگے بھی تیرے عشق سے کھینچے تھے دردِ وین  
لیکن ہم ساری جان پر ایسی بلا نہ تھی  
اُس وقت سے کیا ہے مجھے تو چراغِ وقف  
مخلوق جب جہاں میں نسیمِ وصال نہ تھی

گردشِ نگاہِ مست کی موقوفِ ساقیا  
مسجد تو شیخِ جی کی خراباں ہو گئی  
ڈرِ ظلم سے کہ اس کی جزا بس شتاب ہے  
آیا عمل میں یاں کہ مکافات ہو گئی  
خورشیدِ سپاہِ دے بے طلب دیا  
پیرِ مغاں سے راتِ کرامات ہو گئی  
کتنا خلافِ وعدہ ہوا ہوگا وہ کہیاں  
نومیدی و امیدِ مساوات ہو گئی  
تک شہر سے نکل کے مرا اگر یہ سیر کر  
گویا کہ کوہِ ودشت پہ ہر سار ہو گئی  
اپنے تو ہونٹھ بھی نہ ہلے اس کے روبرو  
رنجش کی وجہ میر وہ کیا بات ہو گئی

صد حرفِ زیرِ خاک پر دل چلے گئے  
مہلت نہ دی اجل نے ہمیں ایک بات کی



۸۷

ہم تو ہی اس زمانے میں حیرت سے چپ نہیں  
اب بات جا چکی ہے سبھی کائنات کی  
حور و پری فرشتہ بشر مار ہی رکھا  
دزدیدہ تیرے دیکھنے سے جس پگھلات کی  
عرصہ ہے تنگ چال نکلتی نہیں ہے اور  
جو چال پڑتی ہے سودہ بازی کی مات کی

آرزو اس بلند و بالا کی  
کیا بلا میرے سر پہ لاتی ہے  
دیدنی ہے شکستگی دل کی  
کیا عمارت غموں نے ڈھائی ہے  
ہے تصنع کہ لعل ہیں وے لب  
یعنی اک بات سی بنائی ہے  
مرگ مجنوں سے عقل گم ہے میر  
کیا دوانے نے موت پائی ہے

۴

ہندی الفاظ کا رس: پوری اردو کا پورا شاعر

میر کی زبان کو در اہل سادگی و سلاست یا فارسیّت و مشکل پسندی کی اصطلاحوں کے ذریعے سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ یہ درجہ بندی بعد کی شعری روایتوں کی وجہ سے راسخ ہو گئی اور

تفیدی زبان میں میکانیکی طور پر برتی جانے لگی۔ میر کا تخلیقی ذہن شاید ان حد بندیوں سے بے نیاز تھا۔ اس لیے ان درجہ بندیوں کی مدد سے میر کی زبان کو بکھنا میر سے بے انصافی کرنا ہے۔ میر نے اردو کے ایک روپ ایک رُخ ایک سطح یا ایک پرت کو نہیں برتا ہوری اردو کو بتا ہے مستقبل کی اردو کے تمام شعری امکانات کی میر میر کے یہاں ہو جاتی ہے۔ میر سے محمد حسین آزاد نے جو روایت منسوب کی ہے کہ انوکھی ذوقانی کا کلام بکھنے کے لیے ان کی شہر میں مصطلحات، درفہ، مٹکس موجود ہیں۔ اور میر کے کلام کے لیے فقط محاورہ اہل اردو ہے یا جامع مسجد کی میٹھیاں، اور اس سے آپ محروم؟ اس روایت کا یہ پہلو فراہوش نہیں کرنا چاہیے کہ جامع مسجد کی زبان کو سند میں لانے کی ضرورت لسانی برتری جتانے کے لیے لکھنؤ میں ہمیشہ آئی تھی۔ ورنہ میر کا لڑکپن آگرے میں گزرا تھا۔ اکبر آباد کی لسانی روایت پر دہلی کی کھڑی بولی کی نہیں بلکہ آگرے کی برج کی چھاپ تھی۔ میر کے یہاں کھنؤ، کسو، کچو، لہجو، جد، تد، ان، کن، نک، تنک، پنٹ، پون، پنجن، کھ، نگر، برد، سانجھ، بجن، پاس، ٹی، سینکڑوں الفاظ برج کے غیر شعری لسانی اثرات کی یاد دلاتے ہیں۔ طویل صوتوں یا خفیف صوتوں کو بھیج کر طویل بنانے کا رتوان بھی برج بھاشا کی بھگتی کال کی شاعری کے اثرات کی عام کیفیت ہے۔ البتہ میر کی زبان کی شہزادہ بندی، بولی دہلی میں اور یہ گھر گھر آکر اور بن سنور کر، جوان، بولی دہلی کی کھڑی بولی کے سایے ہیں۔ میر کے یہاں کھڑی کے قدیمی اثرات مثلاً آوے ہے، جادے ہے، بودے پچ، کھاوے گا، ڈھائے کر، آئے کر، جابائے کر، بلبل کنے، دوش اوپر، بچھ پاس، ہم پاس، میرے تئیں، اپنے تئیں، دیکھا ہوں، لکھا ہوں، جو جو تم نے ظلم کیے سو سو ہم نے اٹھائے جیسا وغیرہ بہت سی لسانی خصوصیات سترہویں اٹھارہویں صدی کی کھڑی بولی سے لے کر آج تک کی عوامی زبان میں چلی آتی ہیں۔ لکھنؤ میں معادہ مختلف تھا یہاں کی اردو کا وہ لوح جو ہند میں انیس کے مرثیوں اور مرزا شوق کی مثنویوں میں سامنے آیا، اودھی کے اثرات کی دین تھا۔ میر لکھنؤ میں ساٹھ برس کی عمر میں پہنچے تھے، اس لیے کسی نئے لسانی اثر کو قبول جہاں



شعوری طور پر احساس برتری کے باعث ناممکن تھا، وہاں تحت شعوری طور پر نئے لسانی اثرات کے بروئے کار آنے کا بھی سوال پیدا نہیں ہوتا۔ اردو زبان بولیوں کے سنگم پر وجود میں آئی تھی۔ چنانچہ جامع مسجد کی میزبانی کی زبان سے مراد وہ زبان لینی چاہیے جو ان تمام بولیوں کے لسانی مسکن سے میر کے عہد تک وجود میں آچکی تھی۔ جامع مسجد کی میزبانی کی وضاحت میں جو یہ کہا جاتا ہے کہ اس سے میر نے مسجد کو مسیت، پنبید کو پلیت، دستخط کو دستخط یا خیال کو خیال، بروزن حال باندھنے کا جواز پیدا کیا ہے تو یہ اس مہتمم بالشان لسانی روایت کی نہایت ہی محدود اور سطحی تعبیر ہے۔ یہ تعبیر اس انتہائی کشادہ اور مختلف عناصر کو جذب کرنے والی زبان کی توہین ہے جو میر کی شاعری میں ایک موانع سمندر کی طرح تکاظم خیز نظر آتی ہے۔ میر دراصل پوری اردو زبان کے پورے شاعر تھے۔ اس سے میری یہ مراد نہیں کہ میر کی لفظیات سب سے بڑی ہے۔ قطعی لفظ شماری کی غیر موجودگی میں یہ بات قیاساً ہی کہی جاسکتی ہے کہ ممکن ہے کہ نظیر یا انیس کی لفظیات میر سے زیادہ ہو، لیکن لفظیات زبان کی صرف ایک سطح ہے پوری اردو سے مراد صرف ایک سطح نہیں ہے بلکہ اس کے تمام لسانی روپ اور پرتیں یعنی صرفی اور نحوی، صوتیاتی، اسلوبیاتی نیز عروضی ان تمام رُخوں کو جیسا میر نے کھنگالا ہے اور زبان کے آئندہ کے امکانات کی جو بشارت دی ہے اس اعتبار سے پوری اردو زبان کے پورے شاعر کہلانے کا شرف میر تقی میر ہی کو حاصل ہو سکتا ہے۔ رشید احمد صدیقی نے صحیح کہا ہے: ”میر کی اردو دوسرے شعرا کی اردو سے اس اعتبار سے علامہ اور اہم ہے کہ دوسرے شعرا اکثر و بیشتر عربی فارسی اور دوسری زبان کے الفاظ، تراکیب، بندش، محاورہ، روزمرہ، یا انواع و اقسام کے علوم و فنون یا نعروں کے سہارے چلتے ہیں، میر صرف — اردو اور اپنے مخصوص لب و لہجہ سے کام لیتے ہیں۔ دوسرے ممتاز شعرا کی جو مخصوص زبان ہوتی ہے، اس میں اتنی ”اردویت“ یا ”اردوپن“ نہیں ہوتا جتنا میر کے یہاں ہے۔“ ذیل کے اشعار میں دیکھیے ایک معمول سے دیسی لفظ نے شعر میں کیا معنویت پیدا کی ہے

شعوری طور پر احساس برتری کے باعث ناممکن تھا، وہاں تحت شعوری طور پر نئے لسانی اثرات کے بروئے کار آنے کا بھی سوال پیدا نہیں ہوتا۔ اردو زبان بولیوں کے سنگم پر وجود میں آئی تھی۔ چنانچہ جامع مسجد کی میزبانی کی زبان سے مراد وہ زبان لینی چاہیے جو ان تمام بولیوں کے لسانی مسکن سے میر کے عہد تک وجود میں آچکی تھی۔ جامع مسجد کی میزبانی کی وضاحت میں جو یہ کہا جاتا ہے کہ اس سے میر نے مسجد کو مسیت، پنبید کو پلیت، دستخط کو دستخط یا خیال کو خیال، بروزن حال باندھنے کا جواز پیدا کیا ہے تو یہ اس مہتمم بالشان لسانی روایت کی نہایت ہی محدود اور سطحی تعبیر ہے۔ یہ تعبیر اس انتہائی کشادہ اور مختلف عناصر کو جذب کرنے والی زبان کی توہین ہے جو میر کی شاعری میں ایک موانع سمندر کی طرح تکاظم خیز نظر آتی ہے۔ میر دراصل پوری اردو زبان کے پورے شاعر تھے۔ اس سے میری یہ مراد نہیں کہ میر کی لفظیات سب سے بڑی ہے۔ قطعی لفظ شاعری کی غیر موجودگی میں یہ بات قیاساً ہی کہی جاسکتی ہے کہ ممکن ہے کہ نظیر یا انیس کی لفظیات میر سے زیادہ ہو، لیکن لفظیات زبان کی صرف ایک سطح ہے پوری اردو سے مراد صرف ایک سطح نہیں ہے بلکہ اس کے تمام لسانی روپ اور پرتیں یعنی صرفی اور نحوی، صوتیاتی، اسلوبیاتی نیز عروضی ان تمام رُخوں کو جیسا میر نے کھنگالا ہے اور زبان کے آئندہ کے امکانات کی جو بشارت دی ہے اس اعتبار سے پوری اردو زبان کے پورے شاعر کہلانے کا شرف میر تقی میر ہی کو حاصل ہو سکتا ہے۔ رشید احمد صدیقی نے صحیح کہا ہے: ”میر کی اردو دوسرے شعرا کی اردو سے اس اعتبار سے علامہ اور اہم ہے کہ دوسرے شعرا اکثر و بیشتر عربی فارسی اور دوسری زبان کے الفاظ، تراکیب، بندش، محاورہ، روزمرہ، یا انواع و اقسام کے علوم و فنون یا نعروں کے سہارے چلتے ہیں، میر صرف۔۔۔ اردو اور اپنے مخصوص لب و لہجہ سے کام لیتے ہیں۔ دوسرے ممتاز شعرا کی جو مخصوص زبان ہوتی ہے، اس میں اتنی ”اردویت“ یا ”اردو پن“ نہیں ہوتا جتنا میر کے یہاں ہے۔“ ذیل کے اشعار میں دیکھیے ایک معمول سے دیسی لفظ نے شعر میں کیا معنویت پیدا کی ہے



۹۰

کہتے نہ تھے مت کڑھا کر  
دل ہو نہ گیا گداز تیرا

جی ڈپا جائے ہے سحر سے آہ  
رات گزرے گی کس خرابی سے

لذت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا  
کب حضورِ مسیحانے مرنے کا مزا جانا

ایک ڈھیری راکھ کی تھی صبح جائے میر پر  
برسوں سے جلتا تھا شاید رات جل کر رو گیا

آسماں شاید ورے کچھ آگیا  
رات سے کیا کیا رُکا جاتا ہے جی

یا قوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی نکل برگ  
نہک ہو نہ ٹھہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

آتش سی پھک رہی ہے سارے بدن میں میرے  
دل میں عجب طرح کی چنگاری آپڑی ہے

کیا فکر کروں میں کہ ٹلے آگے سے گردوں  
یہ گاڑی مری راہ میں بے ڈول اڑی ہے

جی ہی دینے کا نہیں کڑہنا فقط  
اس کے در سے جانے کی حسرت بھی ہے

رخسار اس کے ہائے رے جب دیکھتے ہیں ہم  
آتا ہے جی میں آنکھوں کو ان میں گڑوئے

کیا جانوں لوگ کہتے ہیں کس کو سرورِ قلب  
آیا نہیں یہ لفظ تو ہندی زباں کے بیج

کہہ سانجھ کے موئے کو اے میر روئیں کب تک  
جیسے چراغِ مفلس اک دم میں جل بھتا تو

نہیں وسواس جی گوانے کے  
ہائے رے ذوقِ دل لگانے کے

پھولِ نرگس کا لیے بھیجک کھڑا تھا راہ میں  
کس کی چشمِ پُرفسوں نے میر کو جادو کیا



کیا فکر کروں میں کہ ٹلے آگے سے گردوں  
یہ گاڑی مری راہ میں بے ڈول اڑی ہے

جی ہی دینے کا نہیں کڑہنا فقط  
اس کے در سے جانے کی حسرت بھی ہے

رخسار اس کے ہائے رے جب دیکھتے ہیں ہم  
آتا ہے جی میں آنکھوں کو ان میں گڑوئے

کیا جانوں لوگ کہتے ہیں کس کو سرورِ قلب  
آیا نہیں یہ لفظ تو ہندی زباں کے بیج

کہہ سانجھ کے موئے کو اے میر روئیں کب تک  
جیسے چراغِ مفلس اک دم میں جل بھتا تو

نہیں وسواس جی گوانے کے  
ہائے رے ذوقِ دل لگانے کے

پھولِ نرگس کا لیے بھیجک کھڑا تھا راہ میں  
کس کی چشمِ پُرفسوں نے میر کو جادو کیا

۹۲

تب قیس جنگلوں کے تئیں آگ دے گیا  
م بھر چلے ہیں رونے سے اب سارے بن میں آب

جان کا نذر نہ نہیں ہے کچھ تجھے کڑھنے میں میر  
غم کوئی کھاتا ہے میری جان غم کھانے کی طرح

نا سازی و خشونت جنگل ہی چاہتی ہے  
شہروں میں ہم نہ دیکھا بالیدہ بوتے کیکر

تم نے دیکھا ہوگا کہیں میر کا  
ہم کو تو آیا نظر وہ خام سہل

اب چھیڑے جہاں وہیں گویا ہے درد ب  
بھوڑا سا ہو گیا ہے ترے غم میں تن تمام

محبت نے کھویا کھیا یا ہیں  
بہت ان نے ڈھونڈھا نہ پایا ہیں

سدا ہم تو کھوئے گئے سے رہے  
کبھو آپ میں تم نے پایا ہیں

آہ سحر نے سوزشِ دل کو مٹا دیا  
اس باؤ نے ہمیں تو دیا سلا بھا دیا

دیکھا کہاں وہ نسخہ اک روگ میں بسایا  
جی بھر بکھو نہ پنپا بہتیری کیں دوائیں

جنگل ہی ہرے تنہا رونے سے نہیں میرے  
کوہوں کی کمر تک بھی جا پہنچی ہے سیرابی

ان درس گہوں میں وہ آیا نہ نظر ہم کو  
کیا نقل کروں خوبی اس چہرہ کتابی کی

کل بارے ہم سے اس سے ملاقات ہوگی  
دو دو بچن کے ہونے میں اک بات ہوگی

ہمک حال شکست کے سننے ہی میں سب کچھ ہے  
پر وہ تو سخن رس ہے اس بات کو کیا مانے

اندوہ وصل و سحر نے عالم کھپا دیا  
ان دو ہی منزلوں میں بہت یار تھک گئے



۹۴

تڑپھے ہے جب کہ سینے میں اُچھلے ہے دودھ ہاتھ  
گردل۔ یہی ہے میسر تو آرام ہو چکا

گل پھول کوئی کب تک جھڑ جھڑ کے گرتے دیکھے  
اس باغ میں بہت اب جوں غنچہ میں رکا ہوں

روشن ہے اس طرح دل ویراں میں ایک دماغ  
اُجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک

الجھاد پڑ گیا جو ہیں اس کے عشق میں  
دل ساعز: بزم جان کا جنجال ہو گیا

محبت نے شاید کہ دی دل کو آگ  
دھواں سا ہے کچھ اس نگر کی طرف

## میر کی زبان آج بھی تازہ

اب آخر میں یہ سوال اٹھانا بھی ضروری ہے کہ میر کی زبان میں پُرانا پن ہے، لیکن یہ آج بھی پُرانی معلوم نہیں ہوتی۔ کیوں؟ ان دو سو برسوں میں زبان کتنی آگے نکل آئی ہے، اس میں کتنی تبدیلیاں ہو گئیں۔ ناسخ کی روایت کے ماننے والوں پر ہندی کی چندی کا الزام دھرنا عام سی بات ہے حالانکہ متروکات کا سلسلہ متوطنین شرعے دہلی ہی کے زمانے میں شروع ہو گیا تھا۔ یہ لے بعد میں بڑھ گئی اور یاروں نے اظہار کی کیسی کیسی وسعتوں اور نرمیوں کی راہیں

مسدود کر دیں۔ زبان سب سے اہم سماجی مظہر ہے۔ سماجی ضرورتوں اور تاریخی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ زبان میں بھی تبدیلیاں ناگزیر ہیں۔ کسی بھی زبان کو دیکھیے صدیوں پہلے کی زبان پُرانی اور ادھوری معلوم ہوگی۔ لیکن کیا وجہ ہے کہ میر کی زبان پُرانی ہوتے ہوئے بھی پُرانی معلوم نہیں ہوتی۔ یہ سوال بیسویں صدی کے اواخر میں پوچھا جاسکتا ہے تو شاید آئندہ بھی پوچھا جاتا رہے گا۔ میر کی زبان کا بھلا لگنا یا پیارا لگنا الگ بات ہے۔ یہ میر سے محبت یا میر کے زخموں کی کائنات کی بنا پر بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن کیا وجہ ہے کہ لسانی طور پر بھی میر کی زبان پُرانی ہونے کے باوجود پُرانی معلوم نہیں ہوتی۔ یہ زبان آج بھی تازہ ہے گرم ٹپکتے ہوئے خون کی طرے یا پکے سونے کی طرح یا پھول کی پتی پر لرزتی ہوئی اوس کی بوند کی طرح۔ اس میں تازگی کا زندہ عنصر نہ ہوتا تو آزادی کے بعد میر کے تخلیقی اثرات کی جو بازیافت ہوئی اور نئی غزل کے غیر رسمی، شخصی اور تازہ کار لہجے سے میر کی زبان کا جو تخلیقی رشتہ استوار ہوا، وہ رشتہ ہرگز استوار نہ ہو سکتا۔ تاہم بات صرف مقبولیت کی نہیں۔ میر کی زبان اپنے ARCHAIC (قدیم) عنصر کے باوجود ARCHAIC معلوم نہیں ہوتی، یہ آج کی زبان معلوم ہوتی ہے۔ اس بارے میں یہ حقیقت ہے کہ میر کی زبان کا قدیمی عنصر شاید اس زبان کا ایک فی صد بھی نہیں۔ بنیادی ساختیں جن کا گہرا رشتہ اردو کی لسانی جڑوں، بولیوں ٹھولیوں اور زمینی اثرات سے ہے وہ سب جوں کی توں ہیں۔ میر کی زبان کا چونکہ گہرا اور سچا رشتہ بولیوں ٹھولیوں سے ہے، اس لیے اس زبان میں آج بھی گرم تازہ خون کی کیفیت ہے۔ زبانوں کے ارتقا کا یہ پہلو خاصا دل چسپ ہے کہ زبانیں اگرچہ وقت کے ساتھ ساتھ بلوغ کی منزلیں طے کرتی ہیں، اور پھر معیار رسیدہ ہو جاتی ہیں، لیکن بولیاں ٹھولیاں کبھی فرسودہ اور پُرانی نہیں ہوتیں۔ پُرانا ہوتے ہوئے بھی ان کا کچا سونا کبھی ماند نہیں پڑتا اور وہ ہمیشہ جوان رہتی ہیں۔ میر کی زبان کے سدا بہار ہونے کا راز بھی یہی ہے کہ اس زبان کا جو سیدھا سچا رشتہ



بولیوں سے ہے وہ آج بھی توانا اور بامعنی ہے، اور اس کی لسانی گونج آج بھی پورے  
برصغیر میں موجود ہے کیونکہ یہ بولیاں چاروں طرف زندہ ہیں۔ یہ بولیاں آج بھی میر کی زبان  
کے آئینے میں اپنا چہرہ دکھتی ہیں تو یہ رشتہ صدیاں گزرنے کے بعد بھی تازہ اور نیا  
ہوتا رہتا ہے۔ میر کی زبان میں جڑوں کی بڑی اہمیت ہے، اس لیے وقت کا سیل اسے چھو  
نہیں سکتا۔ یہ زبان آج بھی تازہ ہے اور آئندہ بھی تازہ رہے گی۔

نغمگی اور ترنم ریزی: غنّیت اور طویل مصوّتے

میر کی زبان کے زمینی عنصر کی نفی اور ترجم ریزی کے بارے میں بھی کچھ اشارے ضروری ہیں۔ میر کی موسیقیت کا ذکر کرتے ہوئے اکثر کہا جاتا ہے کہ وہ قافیہ اور بحر مترنم لاتے ہیں۔ اس کے علاوہ ردیفوں کی تکرار نیز ان کی طوالت سے بھی عمدہ کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ اس ضمن میں میر کی ہندی بحر کا ذکر ضروری ہے۔ میر نے بحر متقارب و متدارک میں، جانے سالم ارکان کے مختلف زحافات میں غزلیں کہہ کر اردو کو ہندی آہنگ سے قریب کر دیا۔ سید عبد اللہ کا کہنا ہے "میر نے غزل کی تمام مروجہ بحر کو استعمال کیا ہے مگر سب سے زیادہ لطف ان کی لمبی بحر والی غزلوں میں ہے۔ لمبی بحر میں لطیف اور ہلکے احساس کی آئینہ داری کرتی ہیں۔ ہندی گیت کو زندہ رکھنے یا زندہ کرنے کی جتنی کوشش ہوئی ہے، ان میں خصوصیت سے میر کا بہت حصہ ہے۔ میر کی گیت نما غزلیں اتنی مترنم اور بڑے لطف ہیں کہ ان کی پوری کیفیتوں کا بیان نہیں ہو سکتا۔ ان میں سے بعض درد کا اور بعض شوق کا اظہار کرتی ہیں، بعض تمنا کا، بعض میں حسرت ہے جس کا اظہار بحر ہی سے ہو جاتا ہے۔" (نقد میر، ۵)



۰۵۷

تپ تپے سپا ہی اب ہیں جوگی آہ جوانی یوں کاٹی  
ایسی تھوڑی رات میں ہم نے کیا کیا سوانگ بنائے ہیں

بھکی کچھ کہ جی میں چھپی، بھی ہلی ملک کہ دل میں کھپی بھی  
یہ جو لاگ پلکوں میں اس کی ہے نہ تجھری میں ہے نہ کنار میں

پھلے ہیں مونڈھے پھٹی ہے کہنی جسی ہے چلی پھنی ہے ہری  
قیامت اس کی ہے تنگ پوشی ہمارا جی تو بہ تنگ آیا

اٹنی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوانے کام کیا  
دیکھا اس بیمار دل نے آخر کام تمام کیا

مرا شور سن کے جو لوگوں نے کیا پوچھنا تو کہے ہے کیا  
جسے میر کہتے ہیں صاحبو! یہ وہی تو خانہ خراب ہے  
کبھو لطف سے نہ سخن کیا کبھو بات کہ نہ لگا لیا  
یہی لحظہ لحظہ خطاب ہے وہی لمحہ لمحہ محتاب ہے

میر کی نفگی میں غنیت اور طویل مصوتوں کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔ میر ضمائر کی جمع  
راتیں تمہاریاں، باتیں ہماریاں، اسی طرح موتھ صورتوں میں افعال کی جمع عورتیں آئیاں،  
پھولوں کی جھڑیاں ہلیاں، زلفیں دکھائیاں لاتے ہیں۔ اسی طرح حال میں آنکھیں ترستیاں

ہیں، ماضی قریب میں شکلیں خاک میں ملائیاں ہیں، ماضی بعید میں باتیں بہت بنائیاں، ماضی  
احتمالی میں وہ آئیاں ہونگی، ماضی تمنائی میں کاش وہ نگاہیں آنکھوں میں گڑتیاں لاتے ہیں۔  
ان تمام افعال میں کیا ایک ہی صوتی عنصر کی کرشمہ کاری نہیں؟ یہ نون غز کا استعمال ہے جو  
طویل مشقوتوں کے ساتھ ہی ممکن ہے اور جس کی ترنم ریزی کے بارے میں کسی وضاحت  
کی ضرورت نہیں۔

جھانپیں دیکھ لیاں، بے وفائیاں دیکھیں  
بھلا ہوا کہ تری سب بُرائیاں دیکھیں

دیکھیں تو کیا دکھائے یہ فراط اشتیاق  
لگتی ہیں تیری آنکھیں ہیں پیاریاں بہت

گل نے ہزار رنگ سخن بسر کیا ولے  
دل سے گئیں نہ باتیں تری پیاری پیاریاں

تھا دل جو پکا پھوڑا بیاری الم سے  
دکھا گیا دو چنداں جوں جوں دوا لگائی

کب سے نظر لگی تھی دروازہ حرم سے  
پرہہ اٹھا تو لڑیاں آنکھیں ہماری ہم سے

دل کی کچھ تقصیر نہیں ہے آنکھیں اس سے لگ پڑیاں  
مار رکھا سو ان نے مجھ کو کس ظالم سے جان پڑیاں

### بولیوں سے رشتہ / اندرون میں جیسے باغ لگا /

وقت کی دوڑ میں میر کی زبان کے یہ انچھر بھلا دیے گئے، تاہم۔ آج بھی ہمے لگتے ہیں۔ اسی طرح کی کچھ اور خصوصیات دیکھیے۔ ماضی ناتمام میں وہ ڈریں تھے، تو ڈرے تھا، تم ڈرو تھے / فعل حال میں وہ چلے ہے، وہ چلیں ہیں، تم چلو ہو، / فعل میں جمع مؤنث کے صیغے مست ہو پڑیاں، صورتیں دکھائیاں، نعمتیں چکھ لیاں، بڑی بڑی ڈالیں کاٹیاں / مضارع میں آوے ہے، جاوے ہے، کھاوے تھا، یوے تھا، بووے گا، سووے گا یا ٹوٹ گیا کی جگہ پر ٹوٹا گیا، پھوٹا گیا یا جگر آوے، ہنر آوے، ادھر آوے / یا سائبان جل جائے، زبان جل جاوے، استخاں جل جاوے یا معطوف میں ڈھاکر کے بجائے ڈھانے کر، کھا کر کے بجائے کھائے کر، آئے کر، گائے کر ان سب میں جو چیز زائد ہے وہ طویل مصوتہ ہے خواہ وہ یائے ہو یا الف یا واو جس سے زبان کے لوچ اور ننگی میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ بات صرف اتنی نہیں۔ اردو میں الفاظ کے ربط کے لیے عطف و اضافت کے دو زبردست وسیلے ہیں۔ عطف کا سلسلہ تو تمام ہند آریائی زبانوں میں ہے اور زمینی اثرات کے ذیل میں بھی آتا ہے۔ اضافت کو میر کم استعمال کرتے ہیں لیکن حروف کی تخفیف کی کیسی صورتیں میر کے یہاں ملتی ہیں۔ مثلاً مجھ پاس، ہم پاس، کسی کئے، دوش اوپر، بلبل کئے، دل ساتھ، دل سوا، گلوں چھٹ، ہم وہاں دیر رویا کیے، چمن بیچ، اپنے اعتقاد، دل ترے کوچے سے آنے کہے ہے یعنی آنے کو۔ جگہ جگہ نے کا حذف ہوا ہے / پوچھا جو میں نشاں / ہم قیاس کیا / باس کیا / لیکن یہ کھٹکتا نہیں۔ یہ صورتیں ایک ایسی زبان کا پتہ دیتی ہیں جو بعد کی زبان سے لسانی ساختوں کے اعتبار سے یقیناً زیادہ



۱۰۰

وسیع، زیادہ بھرپور اور زیادہ متوَل تھی۔ ملاحظہ ہوں یہ چند شعر:

---

حرم کو جائے یادِ بریں بسر کرے  
تری تلاش میں اک دل کدھر کدھر کرے

---

مک تمہارے بونٹ کے پلنے سے یاں ہوتا ہے کام  
اتنی اتنی بات جو ہووے تو مانا کیجیے

---

عشق کی سوزش نے دل میں کچھ: پھوڑا کیا کہیں  
لگ اٹھی یہ آگ ناگہ ہی کہ گھر سب پُٹک گیا

---

ایک دل کو ہزار داغ لگے  
اندرون میں جیسے باغ لگا

---

نکبتِ خوش اس کے پندے کی سی آتی ہے مجھے  
اس سبب غلّ کو قہن کے دیریں نے بو کیا

---

باغباں بے رحم گل بے زبرد کسم بے وفا  
آشیاں اس باغ میں: بلبل نے باندھ لیا کچھ (خذف کر)

---

رہتی ہے چت چڑھی ہی دن رات تیری صورت  
صفحے پہ دل کے ہیں نے تصویر کیا نکالی

گل کو محبوب ہم قیاس کیا  
(حذف نے) فرق نکلا بہت جو باس کیا

عشقِ خواہاں کو میر میں اپنا  
(حذف نے) قبلہ و کعبہ و اسم کیا

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو ہیں نشاں  
(حذف نے) مشتبہ خبار لے کے صبا نے اُڑا دیا

یہ دغا کی تھی تجھے کن نے کہ بہرِ قتل میر  
خضرِ خوں میں پہ تیرے اک گواہی بھی نہ ہو

کچھ گُل سے ہیں شگفتہ کچھ نہ و سے ہیں قد کش  
(حذف نے) اس کے خیال میں ہم دیکھے ہیں خواب کیا کیا

مگر آنکھ تیری بھی چمکی کہیں  
ٹپکتا ہے جوتوں سے کچھ پیار سا

۱۰۷

دل بہم پہنچا بدن میں تب سے سارا تن جلا  
آپڑی یہ ایسی چنگکاری کہ پیسرا بن جلا  
کب تک دھونی لگائے جو گیوں کی سی رہوں  
بیٹھے بیٹھے در پہ تیرے تو مرا آسن جلا  
شعلہ افشانی نہیں یہ کچھ نئی اس آہ سے  
دوں لگی ہے ایسی ایسی بھی کہ سارا بن جلا

سناہٹے سے باغ میں اٹھتے ہیں اے نسیم  
مرغ چمن نے خوب متھا ہے فغاں کے تئیں

جامہ مستی عشق اپنا مگر کم گھیر تھا  
دامن ترکا مرے دریا ہی کا سا پھیر تھا

جلوۂ ماہ تہہ ابر تنک بھول گیا  
ان نے سوتے میں دوپٹے سے جو منہ کوٹھا کا

ان گل رُوں کی قامت لہکے ہے یوں ہوا میں  
جس رنگ سے لگتی پھولوں کی ڈالیاں ہیں

میر کی زبان کے صوتیاتی امتیازات ایک الگ مقالے کا تقاضا کرتے ہیں۔ سر دست اشارے ہی کیے جاسکتے ہیں۔ جیسا کہ اس مطالعے کے شروع میں کہا گیا تھا زبان میر کے صوتیاتی امتیاز کا سب سے روشن پہلو یہ ہے کہ اس میں فارسی عربی کی صغیری آوازوں کے ساتھ ساتھ دیسی



۱۰۳

کار اور معکوسی آوازیں گھل مل گئی ہیں۔ سید عبدالشر میریات کے واحد نقاد ہیں جن کی نظر میر کی صوتیات تک گئی ہے۔ انھوں نے تکرارِ حروف سے بحث کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ میر کاف اور گاف سے غیر معمولی دل چسپی رکھتے ہیں۔ بعض بعض غزلیوں کے الفاظ تو انھیں دونوں حروف سے بھرے پڑے ہیں:

آہ کس ڈھب سے رویے کم کم  
شوق مد سے زیادہ ہے ہم کو

کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے  
اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

تجھ کو کیا بننے بگڑنے سے زمانے کے کیاں  
خاک کن کن کی ہوئی اور ہوا کیا کیا کچھ

کیا آگ کی چنگاریاں سینے میں بھری ہیں  
جو آنسو مری آنکھ سے گرتا ہے شرہ ہے

نہ شکوہ شکایت نہ حرف و حکایت  
کہو میر جی آج کیوں ہو خفا سے

کھول کر آنکھ اڑا دید جہاں کا غافل  
خواب ہو جائے گا پھر جاگنا سوتے سوتے

۱۰۴

جم گیا خوں کفِ قاتل پہ تیرا میر ز بس  
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

بات صرف ک گ کی نہیں۔ یہی حال بھ پھ تھ دھ وغیرہ اور ٹ ڈڑ اور ٹھ ڈھ کا بھی ہے۔ اور یہی وہ روپ ہیں جو صغیری اور بندشی آوازوں کے ساتھ مل کر اردو کے اردو پن یا اردو کے پورے صوتیاتی امکانات کو اُجاگر کرتے ہیں۔ میر کے جتنے اشعار اس مقالے میں پیش کیے گئے۔ انہیں کہیں سے دیکھیے، خوش امتزاجی کی یہ صوتی کیفیت برابر ملے گی۔ بعض جگہ تو پوری کی پوری غزلیں ایسی ہیں جن کی زمینیں ہی ان آوازوں سے آباد ہیں۔

دل کی طرف کچھ آہ سے دل کا لگاؤ ہے  
مک آپ بھی تو آئیے یاں زور باؤ ہے  
گماؤ ہے / چھپاؤ ہے / بناؤ ہے ...

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے  
پچھتاؤ گئے سنو ہو یہ بستی اُجاڑ کر  
گاڑ کر / اکھاڑ کر ...

دو دن سے کچھ بنی تھی سو پھر شب بگڑ گئی  
صحبت ہماری یار سے بے ڈھب بگڑ گئی  
واشد کچھ آگے آہ سی ہوتی تھی دل کے تئیں  
اقلیم عاشقی کی ہوا اب بگڑ گئی  
گرمی نے دل کی جبر میں اس کے جلا دیا  
شاید کہ احتیاط سے یہ تب بگڑ گئی

۱۰۵

باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم  
کاہے کو میر کوئی دے جب بگڑ گئی

جب تک کڑی اٹھائی گئی ہم کڑے رہے  
ایک ایک سخت بات پہ برسوں اڑے رہے  
پڑے رہے / کھڑے رہے ...

دل جو تھا اک آبل پھوٹا گیا  
رات کو سینہ بہت کُٹا گیا  
پھوٹا گیا / کُٹا گیا ...

میر کی شاعری میں معکوسی اور ہکار آوازوں کی تاک جھانک جو لطف و اثر پیدا کرتی ہے اس کے لیے کسی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ میر کے یہاں دیسی عنصر کے سحرکارانہ صرف سے یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ زبان میں کوئی آواز اچھی یا بُری نہیں ہوتی۔ لفظ یا آواز کا اثر، اس کے استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔ بعد کے شاعروں نے کچھ آوازوں اور لفظوں کو اچھوت بنا کر اردو میں کیسی شدید برہمنیت یا ملائیت کو رواج دیا۔ بہر حال خدا کا شکر ہے کہ نئی شاعری کے تحت جو نئی اسلوبیاتی روایت بننا شروع ہوئی ہے وہ اس عہد میں کچھ ایسا باغیانہ لسانی کردار ادا کر رہی ہے جیسا زمانہ قدیم میں گوتم بُدھ نے برہمنیت کے خلاف کیا تھا۔ پالی کی سرپرستی اس وقت زبان کی جڑوں کی طرف لوٹنے کا عمل تھا۔ معیار بندی ضروری ہے، لیکن معیار بندی اگر بگڑا بندی بن جائے تو جڑیں سوکھنے لگتی ہیں۔ اردو میں زبان کی جڑوں کی نمائندگی جیسی میر کی شاعری کرتی ہے، دوسرا کوئی نہیں کرتا۔ ادھر لہجہ، میر کی پیروی اردو زبان کے اپنی جڑوں سے نیارس حاصل کرنے کا کھلا ہوا اشارہ ہے



## ریختہ رُتبے کو پہنچایا ہوا اس کا ہے

اوپر کی بحث میں اگرچہ میر کے شعری اسلوب کی بنیادی جہات کی طرف اشارہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے تاہم بہت سے ذیلی نکات اور تفصیل ایسی ہیں جن پر مزید گفتگو ہو سکتی تھی۔ لیکن طوالت کے خوف سے ان سے صرف نظر کرنا پڑا۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے پوری اردو کے ادبی حسن کو سب سے پہلے اور سب سے زیادہ آشکار کیا۔ ٹھیک بول چال کی زبان سے انھوں نے شاعری کی زبان وضع کی اور فارسی اثرات کی خوش آہنگ آمیزش سے ایمانی اظہار کی ایسی ایسی رفعتوں تک ایک نوزائیدہ زبان کو پہنچا دیا کہ باید و شاید۔ میر کے یہاں حسن کاری اور تہ داری کی بنیادیں دراصل زبان کی بڑوں میں بیوست ہیں۔ ان کی سلاست، صفائی، لطافت، اگرچہ بے ارادہ اور بے کاوش معلوم ہوتی ہے لیکن اس کے پیچھے جو زبردست تخلیقی جوہر ہے، وہ ایسا بے بھرا معنیاتی زیر و بم پیدا کرتا ہے کہ وجود کے بہت سے سُر اس کی زد میں آجاتے ہیں۔ فراق نے کیا خوب کہا ہے "معلوم ہوتا ہے کہ میر نہیں بول رہے ہیں ہماری انسانیت اور ہماری فطرت بول رہی ہے"۔ میر کی آواز کا جادو ہر عہد میں محسوس کیا جاتا رہا ہے۔ ان کے لہجے کی خوش آہنگی اور تاثیر اور درد مندی کبھی ماند نہیں پڑ سکتی۔ ان کے یہاں بحروں اور آوازوں کے ترمیم، گونج اور تھر تھرا، مٹوں سے پورا پورا کام لیا گیا ہے۔ وہ ایسے صنائع ہیں جن کی صناعتی آسانی سے نظر نہیں آتی۔ ان کے یہاں خاموشی اور سناتے بولتے ہیں۔ کم سے کم لفظوں سے وہ ایسی تصویریں بناتے ہیں، اور داخلی محسوسات کی ایسی ترجمانی کرتے ہیں کہ دل پر چوٹ پڑتی ہے۔ ان کی شاعری میں ایسی دل آویزی اور دل آسانی ہے جو اور کہیں نہیں ملتی۔ میر کی زبان آج بھی زندہ ہے، اور یہ زبان آج بھی دل کی تہوں سے نکلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ میر کی عظمت کے کئی گوشے ہیں لیکن شاید سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ انھوں نے پوری زبان کے پورے امکانات کو روشن کیا

اور پوری زبان کی ظاہری اور زیریں ساختوں کو جس طرح برتا اور جس طرح شعری اظہار کی  
اعلا ترین سطحوں پر فائز کیا، یہ اعزاز اور اعجاز کسی دوسرے کو نصیب نہیں ہوا۔

ریختہ رتبے کو پہنچایا ہوا اس کا ہے

معتقد کون نہیں میر کی استاد کا

میر کی شاعری درد مند انسانیت کی آواز ہے۔ میر کی چشمِ خوں بستہ آنکھیں ہر دل سے ضرور  
قرب کر دیتی ہے، لیکن میر کا سمجھنا سہل نہیں۔ میر کی بصیرت بہ درتہ ہے۔ انھوں نے  
اپنی موجِ سخن کو بلاوجہ صد رنگ نہیں کہا تھا:

جلوہ ہے بھی سے لبِ دریائے سخن پر

صد رنگ مری موج ہے میں طبعِ رواں ہوں

لیکن اردو تنقید نے ابھی اس موجِ صد رنگ کے تمام رنگوں سے انصاف نہیں کیا۔ پورے  
میر کو سمجھنا اور پہچاننا ابھی باقی ہے۔

لطف مجھ میں بھی ہیں ہزاروں میر

دیدنی ہوں جو سوچ کر دیکھو

(بابائے اردو مولوی عبدالحق یادگاری خطبہ)

انجمن شرقی اردو (پاکستان) ص ۸۴، ۱۹۶۱ء



## اسلوبیاتِ انیس

انیس کے شعری کمال اور ان کی فصاحت کی داد کس نے نہیں دی، لیکن انیس کے ساتھ انصاف سب سے پہلے شبلی نے کیا اور آنے والوں کے لیے انیس کی شاعرانہ عظمت کے اعتراف کی شاہراہ کھول دی۔ بعد میں انیس کے بارے میں ہماری تنقید زیادہ تر شبلی کے دکھائے ہوئے راستے پر چلتی رہی ہے۔ انیس کے محاسن شعری کے بیان میں شبلی نے جو کچھ لکھا تھا، پون صدی گزرنے کے باوجود اس پر کوئی بنیادی اضافہ آج تک نہیں کیا جاسکا۔ شبلی نے انیس کی فصاحت کے ضمن میں جو کچھ کہا تھا، وہ دراصل مشرقی نظریہ شعری کی آخری شمع کے بھڑک اٹھنے کا منظر تھا۔ شبلی نے شعرا بعم اور موازنہ انھیں و دبیر لکھ کر مشرقی شغریات اور جہانیت کی جو خدمت کی تھی، ویسی اور اس پائے کی پھر کسی سے نہ ہو سکی۔ حالی کا معاملہ دوسرا ہے۔ وہ شاعری میں نشاۃ الثانیہ کے نقیب تھے جس کا منطقی نتیجہ آگے چل کر عقلیت پرستی اور افادیت پسندی پر اصرار کی شکل میں ظاہر ہوا۔ شبلی شعر میں حظ و لطف اور فصاحت و ادا بندی کے دلدادہ تھے۔ یوں دونوں کی شخصیتیں متاخرین شعرا سے اردو کے غالب رجسٹریں ناسخیت سے انحراف کے طور پر ابھری تھیں۔ لیکن دونوں کا ردِ عمل ان کی اپنی انفرادی افتادِ طبع کا انداز لیے ہوئے تھا۔

انیس کے زمانے میں شعر گوئی کے دو انداز عام تھے: ایک انداز تو وہی قدیمی تھا جس کی رو سے میر تقی میر کو خدا سے سخن تسلیم کیا گیا تھا، اور جو اپنے وسیع معنوں میں دہلوی شعرا سے



منسوب کیا جاتا تھا، یعنی تغزل، درد مندی، سوز و گداز، جذبات نگاری، لطف بیان، جدتِ ادا، سلاست، روانی، اور ادائے معنی میں حسن و سلیقہ جسے عرفِ عام میں فصاحت کہتے تھے، اور دوسرا وہ جسے ناسخ اور ان کے شاگردوں، پیروؤں اور ہم عصروں نے شہرت کے بامِ عروج تک پہنچایا تھا اور جسے اپنی اپنی شعر گوئی کے ذریعے استحکام بخشا تھا۔ یعنی جس میں بالذات قدرتِ بیان، مشاقی، لفظی شعبہ گری، صنائعِ لفظی و معنوی (محمّد: معنوں میں)، مضمون آفرینی، نازک خیالی اور علمیت کا اظہار شاعری کا مقصد اور منتہا سمجھا جاتا تھا۔ انیس کے فن کو پوری طرح سمجھنے کے لیے یہ جاننا نہایت ضروری ہے کہ انیس کی شعری شخصیت اس پُر تصنع رجحان کے خلاف ردِ عمل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس زمانے کے مکھنوں میں ناسخیت کا ڈنکا بجتا تھا، ناسخیت ہی سکھ سکتی۔ راج الوقت تھی۔ اردو کی شعری روایت میں قادر الکلامی اور مشاقی کا بہترین اظہار قصیدے کی فضا میں ممکن تھا۔ ناسخ اور ان کے پیروؤں نے اپنی صناعتی اور بے روح قافیہ پیمائی کے لیے تقویت اسی روایت سے حاصل کی ہوگی کیوں کہ غزل کی سابقہ روایت میں سوائے شاہ نصیر کے ایسی کوئی نظیر نہیں تھی۔ اور خود شاہ نصیر کی سائیکی نے جس سر پرستانہ ماحول کے زیر اثر ان عناصر کو قصیدے کی روایت سے جذب کیا تھا، وہ کسی گنا مکبر صورت میں مکھنوں کے نوابانہ ماحول میں موجود تھے، اور ناسخ اور ان کے متبعین نے غزل میں اس روایت کو نہ صرف ایک غالب رجحان کی شکل دی بلکہ اسے اس حد تک پر شکوہ اور باوقار بنایا کہ دوسرے تمام رنگ اس کے سامنے پھیکے پڑ گئے۔ انیس نے مرثیے میں شعوری طور پر اپنے عہد کے اس غالب رجحان سے انحراف کیا۔ لیکن ناسخیت سے بازی لے جانا بغیر اس کے حربے استعمال کیے ممکن نہ تھا۔ یوں تو فصاحت کا تصور ہر دور میں خاصا مبہم اور وجدانی رہا ہے، نیز ہر جمالیاتی تصور کی طرح جتنا اُسے ذوق کی سطح پر محسوس کیا جاسکتا ہے، اتنا اُسے معروضی طور پر مشرع نہیں کیا جاسکتا۔ تاہم انیس کے ضمن میں یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا انیس کی فصاحت ویسی فصاحت تھی جس کا تصور قدما یا متوسطین کے یہاں ملتا ہے یا انہوں نے مرثیے کی فضا میں قصیدے کی روایت سے

(غیر شعوری طور ہی پر سہی) استفادہ کر کے فصاحت کے مردہ مفہوم میں نئی جہات کا اضافہ کیا؟ اس طرح گویا ناسخیت کے بعض اجزا کی تقلیب کر کے انہوں نے ناسخیت سے مکر لی، مرثیے کو نیا جمالیاتی ذائقہ دیا اور بالواسطہ طور پر ناسخیت کی شکست میں ایک تاریخی کردار ادا کیا۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ کیا اردو کو ان کی سب سے بڑی دین ہی تو نہیں۔ شبلی انیس کے سخن فہم ہیں لیکن یاد رہے کہ وہ ان کے طرف دار بھی ہیں۔ اور اس طرفداری میں انہوں نے انیس کی فصاحت کا جو تصور پیش کیا ہے، وہ غیر مشروط ہے اور شاید اس لحاظ سے اس پر نظر ثانی کی ضرورت ہے جیسا کہ آگے چل کر وضاحت کی جائے گی۔ شبلی کو اس فصاحت کا سراغ خود انیس کے بار بار کے دہرائے ہوئے بیانات میں ملاحظہ کا تصور صرف اتنا ہے کہ تعریف کے جوش میں انہوں نے انیس کے بیانات کو جوں کا توں تسلیم کر لیا، اگرچہ انیس کے مشہور مرثیے / نہک خوان تکلم ہے فصاحت میری / کے دوسرے مصرعے میں بلاغت کا ذکر بے وجہ نہیں۔ / ناطقے بند ہیں سن سن کے بلاغت میری / یہاں بلاغت محض برائے بیت نہیں اگرچہ خود انیس کو گہرا احساس اپنی فصاحت ہی کا تھا:

ایک قطرے کو جو دوں بربط تو قلم کر دوں

بحر مواج فصاحت کا تلام کر دوں

اسی مشہور مرثیے میں پورے شاعرانہ شکوہ سے فرمایا ہے:

یہ فصاحت یہ بلاغت یہ سلاست یہ کمال

معجزہ گرنہ اُسے کہیے تو ہے بحرِ حلال

ایک اور بند میں کہتے ہیں:

ہے کبھی عیب مگر حسن ہے ابرو کے لیے      تیرگی بد ہے مگر نیک ہے گیسو کے لیے

سرمہ زیبا ہے فقط نرگس جادو کے لیے      زیب ہے خال یہ چہرہ گلی رو کے لیے



داند آں کس کہ فصاحت بہ کلامے دارد

ہر سخن موقع و ہر نقطہ مقامے دارد

انیس کے مرثیے کے بارے میں اس پہلو کو پوری طرح پرکھنے کی ضرورت ہے کہ انیس جس فصاحت کا دعویٰ کرتے ہیں اور شبلی اور ان کے بعد آنے والے نقاد انیس کی جس فصاحت کی داد دیتے ہیں، کہیں اس کا گہرا تعلق مسدس کے فارم کو انتہائی فن کاری کے ساتھ برتنے میں تو نہیں؟ اور اگر ایسا ہے تو انیس نے مسدس کو اس مقام تک پہنچانے میں اردو کی شعری روایت کے کن اجزا کی تقلیب کی اور کن مسائل کو برتا؟ مسدس انیس کی ایجاد نہیں۔ مرثیے کے لیے مسدس کا فارم انیس سے مدتوں پہلے راج بوجپکا تھا۔ انیس نے اسے جلا دی اور ایسی فنی بلندی تک پہنچا دیا کہ یہ ہیئت اردو میں لازوال ہو گئی اور اس کے اثرات بعد میں آنے والے نظم گو شاعر بھی قبول کرتے رہے۔

یہ معلوم ہے کہ ہیئت کے اعتبار سے مرثیے کی ساخت اس کے تدریجی ارتقا کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی۔ اظہر علی فاروقی نے لکھا ہے کہ شروع شروع میں مرثیہ منزل اور مثنوی کی ہیئت میں نظم ہوتا تھا۔ اس لیے کہ سوز خوانی اور محن کے طرز میں پڑھنے کے لیے یہ فارم نہایت موزوں تھے (اردو مرثیہ: طبع الہ آباد ۱۹۵۸ء ص ۸)۔ اسی طرح مربع اور دو بیٹی مرثیے بھی لکھے گئے۔ میر اور سودا کے زمانے تک نظم کی ہر شکل میں مرثیہ کہا گیا (سفارش حسین رضوی: اردو مرثیہ: تاریخ مرثیہ طبع دہلی ۱۹۶۵ء ص ۱۹۳)۔ اس زمانے میں مرثیے نے دراصل ادبی منصب حاصل نہیں کیا تھا۔ مرثیہ صرف رونے دلائے اور ثواب کمانے کی چیز تھا۔ مگر شاعر مرثیہ گو کی کہادت اسی زمانے سے چلی ہوگی۔ لیکن میر و سودا کے زمانے تک پہنچتے پہنچتے مرثیہ سے ادبی تقاضے شروع ہو گئے۔ مسیح الزماں کا یہ بیان صحیح ہے کہ سودا کی طبیعت ہمہ گیر تھی (اردو مرثیہ کا ارتقا: طبع لکھنؤ ۱۹۶۸ء ص ۱۱۵)



انہوں نے اپنی ذہانت اور جدت فکر سے نئے نئے پہلو نکالے اور مرثیے کو ادبی حیثیت دینے کے لیے مختلف راستوں سے چل کر مسدس تک پہنچے۔ اگرچہ سودا نے محسن، مستزاد، دہرا بندہ، کئی صورتوں میں مرثیے لکھے، لیکن پہلا مسدس مرثیہ کہنے کا سہرا عام طور پر سودا ہی کے سر ہے۔ سودا نے اپنے رسالے ”سبیل ہدایت“ میں محمد تقی تفتی کی جو خبر لی ہے اور اس کی تک بندی کا جو مذاق اڑایا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں مرثیے کی ادبی حیثیت تسلیم کی جانے لگی تھی اور شاعر مرثیے کا مقصد محض ثنائیت نہیں سمجھتے تھے بلکہ شعریت کو ضروری تصور کرتے تھے۔ اس وقت تک مرثیے کے لیے قصیدہ، مربع، ترجیع بند، ترکیب بند، محسن، مستزاد سب آزمائے جا چکے تھے، لیکن جس فنی وسیلے سے مسدس کی مخصوص صوتی کیفیت اور ہستی ڈرامائیت کی طرف پہلا قدم اٹھایا گیا وہ اُن مرثیوں کا رواج تھا جن میں فارسی یا برج بھاشا کی بیت یا آخری مصرع بطور ٹیپ استعمال ہوتا تھا اور کبھی ہر بند کو مختلف مصرعوں سے پابند کیا جاتا تھا۔ بعض مرثیوں میں یہ صورت بھی نظر آتی ہے کہ چار مصرعے ایک بحر میں ہیں اور بیت دوسری بحر میں۔ مسدس میں چار مصرعوں کے ہم قافیہ ہونے اور پھر بیت میں قافیہ کے بدل جانے یعنی اصوات اور آہنگ کی اس برابر جاری رہنے والی تبدیلی کے زیر و بم میں جو زبردست جمالیاتی اور ڈرامائی امکانات تھے، ان کی کشش شاید سب سے پہلے انہیں تجربوں میں محسوس کر لی گئی تھی۔ بہر حال اتنا معلوم ہے کہ مسدس میرا اور سودا کے زمانے میں رائج ہو چکا تھا۔ اگرچہ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں اور سودا کے بہشتیہ مرثیوں میں نصف سے زیادہ مربع ہیں اور مسدس کی ہیئت میں صرف چھ مرثیے ہیں۔ تاہم سودا کی طبعی اور ان کے متنوع ہستی تجربوں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ مرثیے کو مسدس تک پہنچانے میں ان کا بڑا ہاتھ رہا ہوگا۔ یہ بات لائق توجہ ہے کہ اردو شاعری نے اپنی تمام اصناف یعنی غزل، قصیدہ، مثنوی، رباعی وغیرہ سب کی سب فارسی سے لیں، لیکن

مرثیے کی ہئیت مسدس کی شکل میں ہندوستان ہی میں صورت پذیر ہوئی۔ فارسی میں مرثیے کی ابتدا محتمم کاشانی (وفات ۹۹۶ھ) سے ہوئی لیکن ان کے تمام مرثیے ان کا مشہور مرثیہ دوازده بند قصیدے کی ہئیت میں ہے۔ (تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی: سعید نفیسی، طبع ایران ۱۳۴۴ھ شمسی ص ۴۴۲)۔ ڈاکٹر رضا زادہ شفق نے تاریخ ادبیات ایران میں لکھا ہے کہ شہیدان کربلا کے مرثیے میں محتمم کاشانی کا ترجیع بند بھی مشہور ہے (طبع ۱۹۵۵ء ص ۴۶۴)۔ غرض اردو مرثیے کا عروضی ڈھانچا وہی ہے، لیکن اس کی معنوی اور شعری اکائی جیسی وہ مسدس کی ہئیت میں اردو میں ظہور پذیر ہوئی، اس کا کوئی نقش نہ عرب میں ملتا ہے نہ ایران میں۔ یہ اردو کی اپنی چیز ہے، اور یہ اردو شاعری کی ایسی جہت ہے جس پر ابھی تک پوری طرح غور نہیں کیا گیا۔

اب ایک اور پہلو کو لیجیے یعنی یہ کہ تحت خوانی کا کیا ہاتھ مسدس کی تشکیں میں ہو سکتا ہے۔ دہلوی دور تک مرثیہ خوانی میں محن اور آہنگ کا رواج تھا۔ اس لیے شعری تقاضوں سے زیادہ آواز، دھن، لے اور موسیقی پر توجہ تھی۔ اس وقت دہلی میں بہت سے عاشور خانے تھے جن میں مجلسیں ہوتی تھیں۔ درگاہ قلی خاں نے جو ۱۷۳۸ء سے ۱۷۴۱ء تک دہلی میں تھے، مرقع دہلی میں محتمم کاشانی اور حسن کاشی کے فارسی مرثیوں اور روضۃ الشہدا کے مجلسوں میں پڑھے جانے کا ذکر کیا ہے۔ (مرقع دہلی مرتبہ سید مظفر حسین، ص ۵۰ تا ۵۴)۔ قیاس چاہتا ہے کہ جیسے جیسے مرثیہ روایت شعر کا حصہ بننے لگا، محن و آہنگ کی جگہ تحت خوانی کا رواج ہونے لگا اور اس کے ساتھ ساتھ مرثیے کے ادبی جوہر بھی نکھرنے لگے۔ تحت خوانی کے لیے غزل یا مربع سے کہیں زیادہ مخمس یا مسدس کی ضرورت تھی۔ سودا کے دور میں دوہرے لگانے کا یا ترجیع میں ٹیپ لانے کا رواج تھا ہی، دوہرے برج بھاشا کے اور ٹیپ کی بیت فارسی



کی رائج تھی۔ یہ رواج اردو میں برج اور فارسی کی ”ریختہ“ پیوند کاری کے اس رواج سے مختلف نہیں تھا جس کی جڑیں تصوف کی ہمہ گیر مقبولیت سے سماع کی معطلوں میں پیوست ہو چکی تھیں اور جس کے باقیات الصالحات آج تک قویوں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

مرثیے میں مسدس کے رواج پا جانے کے سلسلے میں یہ بات بھی اہمیت رکھتی ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری عبارت ہے غزل، قصیدہ، مثنوی، رباعی سے۔ جب یہ بات واضح کی جا چکی ہے کہ مرثیہ اردو شاعری کی خالص اپنی ہئیت کا مظہر ہے تو کہیں ایسا تو نہیں کہ مرثیے کے مسدس کی تشکیل میں ان چاروں اصناف کا جوہر تحلیل ہو گیا ہو؟ انیس کے بارے میں مشہور ہے کہ زمانے کے رواج کے تحت وہ سب سے پہلے غزل کی طرف متوجہ ہوئے۔ بعد میں میر خلیق کے مشورے سے آخرت کے ثواب کے لیے انہوں نے اسی غزل کو سلام کر دیا۔ یہ کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ سلام وہ غزل ہے جس میں ائمہ سے عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔ اب کربلا کے واقعات پر نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ اس ضمن کے سارے واقعات کا تعلق اولوالعزمی، شجاعت اور استحکام خودی کی اس تاریخی روایت سے ہے جو اسلام اور سامی ذہن کی خصوصیت خاصہ رہی ہے۔ واقعات کے مسلسل بیان کرنے کے لیے ہمارے پاس مثنوی تھی، اولوالعزمی اور شجاعت کے بیانات کے لیے ہمارے پاس قصیدہ تھا اور لطیف جذبات کے اظہار کے لیے غزل تھی۔ چنانچہ محن و آہنگ کے دور تک ان سب فارموں نے مرثیے کا کچھ نہ کچھ ساتھ دیا لیکن مجالس کے تمام تقاضے ان میں سے کسی بھی صنف سے پورے نہیں ہو سکتے تھے۔ مرثیہ شاہ نامہ یا سکندر نامہ نہیں ہو سکتے تھے کیونکہ مرثیے میں تمام واقعات کربلا کا اظہار مربوط و مسلسل نہیں ہوتا۔ ان میں تو واقعات کو فرداً فرداً لینا پڑتا تھا تاکہ مرثیہ ایک نشست میں ختم ہو جائے اور رونے رلانے کے مقصد کو بھی پورا کرے۔



قصیدیں مدح ہی مدح تھیں، جبکہ مرثیے کے مدوح کی شہادت کو صدیاں گزر چکی تھیں اور مقصد اس کے اوصاف کو تازہ کرنا اور اس کے غم میں آنسو بہانا تھا۔ مجلس پڑھتے ہوئے یہ ضروری تھا کہ شہدائے کربلا میں سے کسی ایک کا ذکر کرتے ہوئے بیان کو بندوں میں تقسیم کر لیا جائے۔ ہر بند میں کسی صورت، کسی نقش، کسی پہلو، کسی واقعے، کسی مکالمے یا کسی حادثے کا تاثر ابھارا جائے اور پھر اس سب کو ہر بند کے ساتھ اس طرح سمیٹ لیا جائے کہ سننے والے کے جذبہ و تخیل پر چوٹ پڑے اور وہ مرثیے کے ارتقا کے ساتھ ساتھ درجہ بدرجہ اس تاریخی فضا میں کھو جائے۔ بند کے خاتمے کا مقصد رباعی کے فن کی یاد دلانا ہے یعنی چوتھے مصرعے میں بات کا پھوڑ پیش کر دیا جائے۔ یہاں فرق یہ تھا کہ بند میں چار مصرعے ہم قافیہ تھے۔ رباعی کے چوتھے مصرعے کا کام دوہرے یا ٹیپ کے بجائے اب بیت سے لیا جانے لگا جس سے بند کی معنوی فضا کی تکمیل ہو جاتی تھی۔ غرض اس طرح اردو مرثیے کا وہ STANZA وجود میں آیا جسے مسدس کہتے ہیں۔ لیکن یہاں مجھے اتنا اصرار ثنوی اور رباعی کے اجزا پر نہیں۔ ان کا معنیاتی تعلق ہو سکتا ہے۔ لیکن مسدس سے گہرا اسلوبیاتی اور ہنسی تعلق قصیدے اور غزل کا ہے جس کا تجزیہ آگے چل کر کیا جائے گا۔

انیس تک پہنچتے پہنچتے مسدس خاصا منجھ چکا تھا، دلچسپ بات صرف یہ نہیں کہ انیس کی شعری شخصیت نے اس فارم کو کتنا ماثر کیا بلکہ یہ بھی کہ خود ان کی ”فصاحت“ نے اس فارم کے سانچے میں ڈھل کر کیا شکل اختیار کی۔ اس طرح گویا ان کی شاعری میں وہ اسلوب سامنے آیا جس کے بے مثل ہونے کی سبب قسم کھاتے ہیں، لیکن جس کے اسلوبیاتی اور صوتی عناصر ترکیبی پر آج تک پوری توجہ صرف نہیں کی گئی۔

اس اجمال کے تجزیے کے لیے سب سے پہلے انیس کے اس شاہکار مرثیے کو لیجیے جس کا ذکر اس مضمون کے شروع میں کیا گیا تھا۔ یعنی ”نہک خوان تکلم ہے فصاحت میری“

قصیدیں مدح ہی مدح تھیں، جبکہ مرثیے کے مدوح کی شہادت کو صدیاں گزر چکی تھیں اور مقصد اس کے اوصاف کو تازہ کرنا اور اس کے غم میں آنسو بہانا تھا۔ مجلس پڑھتے ہوئے یہ ضروری تھا کہ شہدائے کربلا میں سے کسی ایک کا ذکر کرتے ہوئے بیان کو بندوں میں تقسیم کر لیا جائے۔ ہر بند میں کسی صورت، کسی نقش، کسی پہلو، کسی واقعے، کسی مکالمے یا کسی حادثے کا تاثر ابھارا جائے اور پھر اس سب کو ہر بند کے ساتھ اس طرح سمیٹ لیا جائے کہ سننے والے کے جذبہ و تخیل پر چوٹ پڑے اور وہ مرثیے کے ارتقا کے ساتھ ساتھ درجہ بدرجہ اس تاریخی فضا میں کھو جائے۔ بند کے خاتمے کا مقصد رباعی کے فن کی یاد دلانا ہے یعنی چوتھے مصرعے میں بات کا پھوڑ پیش کر دیا جائے۔ یہاں فرق یہ تھا کہ بند میں چار مصرعے ہم قافیہ تھے۔ رباعی کے چوتھے مصرعے کا کام دوہرے یا ٹیپ کے بجائے اب بیت سے لیا جانے لگا جس سے بند کی معنوی فضا کی تکمیل ہو جاتی تھی۔ غرض اس طرح اردو مرثیے کا وہ STANZA وجود میں آیا جسے مسدس کہتے ہیں۔ لیکن یہاں مجھے اتنا اصرار ثنوی اور رباعی کے اجزا پر نہیں۔ ان کا معنیاتی تعلق ہو سکتا ہے۔ لیکن مسدس سے گہرا اسلوبیاتی اور ہنسی تعلق قصیدے اور غزل کا ہے جس کا تجزیہ آگے چل کر کیا جائے گا۔

انیس تک پہنچتے پہنچتے مسدس خاصا منجھ چکا تھا، دلچسپ بات صرف یہ نہیں کہ انیس کی شعری شخصیت نے اس فارم کو کتنا ماثر کیا بلکہ یہ بھی کہ خود ان کی ”فصاحت“ نے اس فارم کے سانچے میں ڈھل کر کیا شکل اختیار کی۔ اس طرح گویا ان کی شاعری میں وہ اسلوب سامنے آیا جس کے بے مثل ہونے کی سبب قسم کھاتے ہیں، لیکن جس کے اسلوبیاتی اور صوتی عناصر ترکیبی پر آج تک پوری توجہ صرف نہیں کی گئی۔

اس اجمال کے تجزیے کے لیے سب سے پہلے انیس کے اس شاہکار مرثیے کو لیجیے جس کا ذکر اس مضمون کے شروع میں کیا گیا تھا۔ یعنی ”نہک خوان تکلم ہے فصاحت میری“



پہرے کے حصے سے یہ دو بند ملاحظہ ہوں :

صبح صادق کا بوا چرخ جس وقت ظہور      زمزمے کرنے لگے یادِ ابی میں طیور  
مثل خورشید برآمد ہوئے خیمے سے حضور      یک بیک پھیل گیا چار طرف دشت میں نور

شش جہت میں رُخ مولا سے ظہورِ حق تھا

صبح کا ذکر ہے کیا چاند کا یہ بہ نق تھا

مُخندِ مُخندِ دہوائیں دہ بیا باں دہ کھر      دم بہ دم جھومتے تھے دھج کے عالم میں شجر

اوس نے فریش مزد پہ بچھائے تھے گہر      لوٹ جاتی تھی لہکتے ہوئے ہرزے پہ نظر

دشت سے جھوم کے جب بادِ صبا آتی تھی

صاف غنچوں کے جھلکنے کی صدا آتی تھی

پہلی ہی نظر میں احساس ہوتا ہے کہ دونوں بندوں میں پہلے چار چار مصرعے "ر" کی آواز

پر ختم ہوتے ہیں یعنی ظہور، طیور، حضور، نور اور دوسرے میں سحر شجر، گہر، نظر، صوتیات کی

اصطلاح میں ایسے صوتی رکن کو جو کسی حرفِ صبیح، مضممت، CONSONANT پر ختم ہو CLOSE

SYLLABLE پابند رکن کہتے ہیں اور جو "الف"، "واو"، "ی" یعنی حرفِ علت، مصوتہ

VOWEL پر ختم ہو، آزاد یا کھلا ہوا رکن OPEN SYLLABLE کہتے ہیں اس لحاظ سے ان

دونوں بندوں میں پہلے چار چار مصرعوں کے قوافی پابند ہیں اور ان میں ردیفِ سرے سے

ہے ہی نہیں، ان کے مقابلے میں اگر دونوں بندوں کی بیت کو دیکھیے تو نہ صرف یہ کہ

دونوں بیتوں میں ردیف ہے بلکہ ردیف بھی ایسی جس کے آخری رکن آزاد یعنی کھلے

ہوئے ہیں مثلاً "حق تھا"، "حق تھا"، اور دوسرے بیت میں "صبا آتی تھی"، "صدا آتی تھی"۔

اب ذرا آگے بڑھیے اور ان بندوں کو ملاحظہ فرمائیے :

اے خوشا حسنِ رُخِ یوسف کنعانِ حسن      راحتِ روحِ حسین بن علی جانِ حسن

سم میں زور علی بلع میں احسانِ حسن      بہتر خلقِ حسن، حسنِ حسن، شانِ حسن



تن پہ کرتی تھی نزاکت سے گرانی پوشاک  
کیا بھلی لگتی تھی بچپن میں شہابی پوشاک  
جب فریضے کو ادا کر چکے وہ خوش کردار کس کے کردوں کو بصد شوق لگائے ہتھیار  
جلوہ فرما ہوئے گھوڑے پہ شہ عرش و قار غلم فوج کو عباس نے کھولا اکٹ ہار  
دشت میں نکھبت فردوس بریں آنے لگی  
عرش تک اس کے پھر ہرے کی ہوا جانے لگی  
لہر وہ ہبز پھر ہرے کی وہ پنچے کی چمک شرم سے ابر میں چھپ جاتا تھا خورشید فلک  
کہتے تھے صنّ علی چرخ پہ اٹھا ٹھکے ملک دنگ تھے سب سہ سہ تھساں تابہ سہک  
کہیے پستی اسے جواد جہانے دیکھا  
وہ سماں پھر نہ کبھی ارض و سماں دیکھا  
چمک، فلک، ملک، سمک، یا کنعان حسن، جان حسن، احسان حسن، شان حسن وغیرہ الفاظ  
جو سب کے سب مصمتوں پر ختم ہوتے ہیں اور پابند ہیں کیا قصیدے کی یاد نہیں دلاتے؟  
اب ذرا بیت کو بھی دیکھیے۔ پہلے بند کی بیت سے قطع نظر آخری دونوں بندوں کی بیتیں  
کھلی ہوئی ردیف میں ہیں یعنی مصمتوں پر نہیں بلکہ مصوتوں پر ختم ہوتی ہیں۔ ذرا اس بیت  
کو بھر پڑھیے:

دشت میں نکھبت فردوس بریں آنے لگی  
عرش تک اس کے پھر ہرے کی ہوا جانے لگی  
تو فوراً محسوس ہوتا ہے کہ بیت کے شعروں میں تغزل کی روح بول رہی ہے۔ مرثیے میں چہرہ ہو یا  
سرایا، آمد ہو یا رجز، رزم ہو یا شہادت یہ سب اجزا معاً قصیدے سے مناسبت رکھتے ہیں۔  
قصیدہ ایک خاص شکوہ، بلند آہنگی، دبدبے اور شوکت کا اظہار چاہتا ہے اور مرثیے میں  
تعریف مقصود تھی ایسے جیالوں اور جانبازوں کی جنہوں نے بڑی سے بڑی قربانی سے

دریغ نہیں کیا تھا۔ گویا مضمون کی علودیت جس زور بیان کا تقاضا کرتی تھی وہ قصیدے کی معنوی اور حقیقی فضا کے قریب تر تھا۔ کسی بھی کامیاب قصیدے کو صوتی اعتبار سے دیکھیے تو پابند قوافی یعنی مضمون پر ختم ہونے والے ارکان کی بجٹی ہوتی زنجیر نظر آئے گا۔ شعوری یا غیر شعوری طور پر انیس کی فصاحت کی انتخابی نظر قصیدے کے اس بنیادی تقاضے سے صرف نظر نہیں کر سکتی تھی۔ اس حقیقت کو سمجھ لینے کے بعد اب اس بات کا جاننا آسان ہے کہ انیس کا اصل کمال یہ ہے کہ قصیدے کی روح کو اپناتے ہوتے بھی اور پابند قوافی CLOSE RHYMES میں بند کہتے ہوئے بھی انھوں نے زبان کو کہیں بوجھل نہیں ہونے دیا بلکہ شوکت و بلند آہنگی کے ساتھ سلاست و روانی کو بھی بناتے رکھا اور بیت کی غزلیہ لے کی نرم روی سے مرثیے میں قصیدے اور غزل کی آمیزش سے ایک نئی جمالیاتی اور اسلوبیاتی سطح کا اضافہ کیا۔ انیس کی فصاحت اسی نئی اسلوبیاتی سطح سے عبارت ہے۔

یہاں فوری طور پر یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ انیس کے بندوں کے جن پابند قوافی کی طرف اشارہ کیا گیا، یہ کیفیت ان کے تمام مراثی میں قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہے یا صرف چند بندوں تک محدود ہے۔ مثلاً مشہور مراثی کے جو مصرعے ذہن میں آتے ہیں وہ پابند قوافی والے نظریے کی تردید کرتے ہیں :

جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے  
کیا غازیانِ فوج خدا نام کر گئے  
جب رن میں سر بلند علی کا علم ہوا  
پھاوا جو گریباں شبِ آفت کی سحر نے  
دشت و غامیں نو خد کا ظہور ہے  
کیا فوجِ حسینی کے جوانانِ حسین تھے



جب خاتمہ بخیر ہوا فوج شاہ کا

ان مصرعوں سے یہ خیال ہوتا ہے کہ پابند قوافی کے جس مقدمے کو اوپر پیش کیا گیا ہے وہ صحیح نہیں، کیونکہ مندرجہ بالا مشہور مراثی کے مطلعوں سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی۔ چنانچہ مراثی انیس کی چاروں نوں کثوری جلدوں سے مدد لی گئی تاکہ مندرجہ بالا مقدمے کی صحت یا عدم صحت کے بارے میں قطعی رائے قائم کی جاسکے۔ ان چاروں جلدوں میں مراثی کی کل تعداد اور پابند و آزاد اصوات پر ختم ہونے والے قوافی کی تقسیم درج ذیل ہے:

جلداول میں کل مرثی ۲۹ ہیں جن میں ۲۲ آزاد اور ۷ پابند قوانین سے شروع ہوتے ہیں

جلد دوم " " " ۲۶ " " ۱۹ " " " " "

جلد سوم " " " ۱۸ " " " ۱۵ " " " ۲ " " "

جلد چہارم " " " ۳۳ " " ۲۶ " " " " " "

کل میزان : ۱۰۴

اس سے تو یہ ثابت ہوتا ہے کہ پابند قوافی والے بندوں کی تعداد ایک چوتھائی سے بھی کم ہے اور مسدس کے بند کی جس پابند ساخت پر ہم زور دے رہے تھے وہ گمراہ کن ہے۔ لیکن حقیقتاً ایسا نہیں۔ یہاں ہمیں اس بات سے دھوکا ہوا ہے کہ یہ اوسط صرف ان بندوں کا ہے جن سے مراثی کا آغاز ہوا ہے۔ بعد میں آنے والے بندوں کا نہیں۔ یہ جان کر حیرت ہوگی کہ بعد میں آنے والے سنیکڑوں بندوں کی کیفیت بالکل دوسری ہے۔ اس گوشوارے سے اتنی بات تو بہر حال ثابت ہو ہی گئی کہ انیس اپنے اکثر مراثی کی اٹھان کھلے قوافی والے بندوں یعنی مصوتوں سے کرتے ہیں لیکن جیسے جیسے طبیعت زور مارنے لگتی ہے اور تخیل جولانیوں پر آتا ہے تو وہ شعوری یا تحت الشعوری طور پر قصیدے کی روح سے ہم کنار ہو جاتے ہیں اور پابند قوافی یعنی مصوتوں کا استعمال کرتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ کھلے ہوئے قوافی والے بند آتے ہی نہیں،



آتے ہیں اور ضرور آتے ہیں۔ لیکن انیس کا غالب رجحان پابند توانی یعنی مہمتوں کی طرف ہے۔

مراثی انیس میں بندوں کی ان دو شکلوں کے علاوہ جن کا ذکر اوپر کیا گیا یعنی پابند اور آزاد، ایک شکل اور بھی ملتی ہے یعنی کہنے کو تو یہ بند مردوں ہیں لیکن قافیہ ان میں بھی پابند ہے یعنی مہمت پر ختم ہوتا ہے، جیسا کہ ذیل کے بندوں میں / قامت ، صورت ، صولت ، ہمت / پیکر ، برابر ، پر ، باہر / وغیرہ سے ظاہر ہے :

سرو شرمائے قد اس طرح کا قامت ایسی اسد اللہ کی تصویر تھے صورت ایسی

شیر نعروں سے ہل جاتے تھے صولت ایسی جاکے پانی نہ پیا نہ ہر ہمت ایسی

جان جب تک تھی اطاعت میں ہے بھائی کی

تھے علم دار مگر بچوں کی سقائی کی

ابر دجالوں کا اٹھاتا تیغ دو پیکر چمکی برق چھپتی ہے یہ چمکی تو برا بر چمکی

سوئے پستی کبھی کوندی کبھی سر پر چمکی کبھی انبوہ کے اندر کبھی باہر چمکی

جس طرف آئی وہ ناگن اسے ڈستے دیکھا

مینہ سروں کا صف دشمن میں برستے دیکھا

اس طرح کے بند بھی دراصل پابند توانی ہی کی ذیل میں آتے ہیں۔

اس نظر سے دیکھیے تو زیر نظر مرثیہ ”نہک خوان تکلم ہے فصاحت میری“ میں پابند

آزاد بندوں میں ذیل کا تناسب ہے :

کل بند ۱۰۲

پابند توانی والے بند ۵۵

کھلے / آزاد توانی والے بند ۴۷

یعنی غالب رجحان پابند توانی والے بندوں کا ہے۔ لیکن یہ صرف ایک مرثیے کی کیفیت ہے۔

$$۹ + ۱۲ = ۹۵ - ۹۴ \quad \text{ص} \quad \text{جلد دوم:}$$

$$۷ + ۱۱ = ۱۳۱ - ۱۳۰ \quad \text{ص}$$

$$۱۱ + ۷ = ۲۰۱ - ۲۰۰ \quad \text{ص}$$

$$۹ + ۱۲ = ۲۹۳ - ۲۹۲ \quad \text{ص}$$

$$۱۱ + ۷ = ۲۹۹ - ۲۹۸ \quad \text{ص}$$

$$\underline{\underline{۴۹ \text{ پابند} = ۹۰ \text{ کل بند} \text{ ۴۱ آزاد}}}$$

$$۴ + ۱۴ = ۲۱ - ۲۰ \quad \text{ص} \quad \text{جلد سوم}$$

$$۹ + ۱۲ = ۳۳ - ۳۲ \quad \text{ص}$$

$$۱۲ + ۹ = ۴۳ - ۴۲ \quad \text{ص}$$

$$۵ + ۱۳ = ۱۴۷ - ۱۴۶ \quad \text{ص}$$

$$۵ + ۱۳ = ۲۱۱ - ۲۱۰ \quad \text{ص}$$

$$\underline{\underline{۵۸ \text{ پابند} = ۹۰ \text{ کل بند} \text{ ۳۲ آزاد}}}$$

$$۱۲ + ۹ = ۴۹ - ۴۸ \quad \text{ص} \quad \text{جلد چهارم}$$

$$۹ + ۹ = ۱۱۱ - ۱۱۰ \quad \text{ص}$$

$$۹ + ۹ = ۱۴۹ - ۱۴۸ \quad \text{ص}$$

$$۸ + ۱۰ = ۲۰۹ - ۲۰۸ \quad \text{ص}$$

$$۴ + ۱۴ = ۲۷۹ - ۲۷۸ \quad \text{ص}$$

$$\underline{\underline{۴۸ \text{ پابند} = ۹۰ \text{ کل بند} \text{ ۴۲ آزاد}}}$$

۱۲۳

۲۲ آزاد	۲۸ پابند
= ۰۳۲	= ۵۸
= ۲۱	= ۲۹
= ۳۰	= ۶۰
<hr/>	
= ۱۲۵	= ۲۱۵ = ۳۴۰ کل بند :
<hr/>	

اوسط = ۶۰ فی صد

نول کشوری جلدوں میں ہر صفحے پر نو بند ہیں۔ گویا آٹھ سائے کے دو صفحوں پر اٹھارہ بند ہوئے ہر جلد کو پانچ جگہ سے کھولا گیا۔ گویا  $۱۸ \times ۵ = ۹۰$  بند ہر جلد سے لیے گئے۔ اس طرح چار جلدوں سے بندوں کی کل تعداد ۳۶۰ ہوتی جن میں ۲۱۵ میں پابند قوافی اور ۱۴۵ میں کھلے قوافی ہیں، ان کا اوسط ۶۰ فی صد کا ہوا۔ گویا ”نہک خوان تکلم ہے فصاحت میری“ اور ”جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے“ کے دو مشہور مرثیوں کے تجزیے کی مدد سے ہم نے جو مقدمہ پیش کیا تھا اب گویا تمام جلدوں سے نمونے کے طور پر لیے گئے اتفاقی تجزیے سے بھی اس مقدمے کی توثیق ہوگئی یعنی مراثنی انیس کے بندوں کا غالب رجحان پابند اصوات یعنی مصمتوں کی طرف ہے یعنی اگر یہ کہا جائے کہ قصیدے کی روح نے انیس کے مراثنی میں ایک نیا قالب اختیار کیا تو بے جا نہ ہوگا۔ اب مسدس کی بیتوں یعنی آخر میں آنے والے دو مصرعوں کو بھی لیجیے جن کی کھلی ردیفوں اور منہ بولتے مصوتوں یا غلیظت کا سیدھا سچا رشتہ غزل کے ہیئت فیضان سے جڑ جاتا ہے۔ غزل کا کوئی دیوان اٹھا کر دیکھیے اگر شاعر کا مقصد محض سنگلاخ زمینوں کو پانی کرنا نہیں تو اشعار کی زیادہ تعداد کھلی اصوات یعنی موتوں والے قوافی و ردیف میں ملے گی یعنی الف، واد، ادی، رے کی ذیل میں یا



۱۲۴

نون (نغذ) میں جو الف، واو اور ی / رے کے ساتھ آتا ہے۔ بعینہ ہی صوتی کیفیت انیس کی بیتوں کی ہے۔ انیس کے جن دو مشہور مرثیوں کا ذکر اوپر کیا گیا ہے ان کی ۱۹۴ + ۱۰۲ = ۲۹۶ بیتوں میں سے ایک بھی بیت ایسی نہیں ہے جس میں کھلی یعنی مصوتوں پر ختم ہونے والی ردیف نہ ہو۔ ان بیتوں کے سلسلے میں چند باتیں خصوصیت سے توجہ چاہتی ہیں :

- ۱۔ بیت میں ردیف کا التزام ہر جگہ ہے۔
  - ۲۔ ردیفوں میں کھلی اصوات کا استعمال کیا گیا ہے۔
  - ۳۔ بیت میں افعال لازماً آتے ہیں :
  - ۴۔ ردیف اکثر و بیشتر اگر فعل پر نہیں تو حرف جار پر ختم ہوتا ہے۔
- ان نکات کی وضاحت کے لیے ذیل کے بند ملاحظہ ہوں :

کٹ گئی تیغ تلے جب صف دشمن آئی      یک بیک فصل فراق سرو گردن آئی  
بگڑی اس طرح لڑائی کہ نہ کچھ بن آئی      تیغ کیا آئی کہ اڑتی ہوئی ناگن آئی  
غل تھا بھاگو کہ یہ ہنگام ٹھہرنے کا نہیں

زہرا اس کا جو چڑھے گا تو اترنے کا نہیں

کہہ کے یہ باگ پھرائی طرف لشکر شام      پڑ گیا خیمہ ناموس نبی میں کہرام  
رن میں گھوڑے کو اڑاتے ہوئے آئے جوانا      رعب فوج کے دل ہل گئے کانپے اندام

سر جھکے ان کے جو کامل تھے زباں دانی میں

اڑ گئے ہوش نصیموں کے جز خوانی میں

یک بیک طبل بجا فوج میں گر جے بادل      کوہ تھمڑائے زمیں ہل گئی گونجا جنگل  
پھول ڈھالوں کے چکنے لگے تلواریں کھیل      مرنے والوں کو نظر آنے لگی شکل اہل

واں کے چادش بڑھانے لگے دل شکر کا

فوج اسلام میں نعرہ ہوا یا حیدر کا

ادپر کے تینوں بندوں میں ردیف ہر بیت میں ہے اور ہر جگہ کھلی ہوئی ہے۔ "نہیں اور  
"میں" میں غنیت ہے۔ اب فعل کو دیکھیے : ادپر کے چار مصرعوں کے افعال کی بندش  
میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ پہلے بند میں "آئی" فعل ہے جس کی چاروں مصرعوں  
میں تکرار ہوئی ہے۔ آخری دو مصرعوں کا انداز بالکل دوسرا ہے۔ یہ دونوں مصرعے  
امدادی فعل "تھا" پر مکے ہوئے ہیں اور دونوں مصرعوں میں فعل مکمل ہے۔ انیس  
کی اکثر بیتوں میں یہ ہوتا ہے کہ ادپر کے چار مصرعوں میں فعل کی جو بھی صورت رہی ہو،  
بیت میں آکر وہ اپنی تکمیل کو پہنچتی ہے یا اپنا قالب بدن کے مکمل تصویرت میں سامنے  
آتی ہے۔ ادپر کی دوسری بیت میں "سرتجکے"، "اڑ گئے" اور تیسری بیت میں "بڑھانے  
لگے"، "نعرہ ہوا" نہ صرف ادپر کے چار چار مصرعوں کی فعلیہ فضا سے اسلوباً بالی طور پر  
مختلف ہیں بلکہ فعلیہ سطح پر ہر لحاظ سے مکمل بھی ہیں اور اس انداز سے نہ صرف بند  
کی معنیاتی فضا کی بلکہ اسلوباً بیان اکائی کی بھی تکمیل ہوتی ہے اس کا کچھ اندازہ ذیل  
کی بیتوں کو بندوں کے ساتھ پڑھنے سے ہوگا :

پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زار صبح      گلزارِ شب خزاں ہوا آئی بہار صبح

کرنے لگا فلک زہرا نجمِ نشا صبح      سرگرم ذکرِ حق ہوئے طاعت گزار صبح

تھا چرخِ اخضر پی یہ رنگ آفتاب کا

کھلتا ہے جیسے پھول چین جی گلاب کا

چلنا وہ بادِ صبح کے تہوں کوں کا دہم      مرنان باغ کی وہ خوش لحاظ ہم

وہ آبِ دُتاب نہر وہ موتوں کا بیج و خم      سرزدی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت نہ کم



کھا کھا کے ادس اور بھی سبزہ ہرا ہوا  
 تھا موتیوں سے دامن صحرانہ ہوا  
 با چشمِ نم دہاں سے بڑھے آپ چند گام گویا زہیں کی سیر کو اترا مرہ تمام  
 مثلِ نجومِ گرد تھے حیدر کے لالہ نام شکلیں وہ نور کی وہ تجل وہ احتشام  
 زلفیں ہوائے لبی تھیں ہاتھوں میں ہاتھ تھے  
 لڑکے بھی بند کھولے ہوئے ساتھ ساتھ تھے  
 ٹھنڈی ہوا میں سبزہ صحرا کی وہ لہک شراٹے جس سے اطلس رنگاری فلک  
 وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک ہر برگ گل پہ قطرہ شبنم کی وہ جھلک  
 ہیرے نخل تھے گو ہر کیا نشان تھے  
 پیتے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے  
 نیچے میں جا کے شہ نے یہ دیکھا حرم کا حال چہرے توفیق میں اد کھلے ہیں سرس کے بال  
 نینب کی یہ دعا ہے کہ اے رب ذوالجلال پنج جائے اس فساد سے خیر النساء کا لال  
 بانو سے نیک نام کن کھیتی ہری رہے  
 صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری ہے

ان بیتوں کے مطالعے سے یہ بات پوری طرح واضح ہو جاتی ہے کہ ان کا خاتمہ یا تو امدادی  
 فعل پر ہوتا ہے یا فعل پر یا پھر حروف جار پر۔ یہ سب الفاظ (افعال ہوں یا حروف جار)  
 کھلی اصوات پر ختم ہوتے ہیں۔ انیس کے ہاں غیر مردف بیتیں سرے سے ہیں ہی نہیں۔ البتہ  
 اکا دکا پابند ردیفیں آتی ہیں ان کا تناسب یہ ہے پہلے مرثیے کی کل ۱۰۲ بیتوں میں سے  
 پابند ردیفیں صرف ۵ ہیں اسی طرح دوسرے مرثیے کی کل ۱۹۴ بیتوں میں سے پابند  
 ردیفیں صرف ۱۳ ہیں۔ گویا دونوں مرثیوں کی  $۱۰۲ + ۱۹۴ = ۲۹۶$  بیتوں میں سے  
 صرف  $۵ + ۱۳ = ۱۸$  پابند ردیفیں ہیں۔ یہ کل بیتوں کا ۶ فی صد سے زیادہ نہیں۔ اس



کھا کھا کے ادس اور بھی سبزہ ہرا ہوا  
 تھا موتیوں سے دامن صحران بھرا ہوا  
 با چشمِ نم دہاں سے بڑھے آپ چند گام گویا زہیں کی سیر کو اترا مر تمام  
 مثلِ نجومِ گرد تھے حیدر کے لالہ نام شکلیں وہ نور کی وہ تجل وہ احتشام  
 زلفیں ہوائے لبی تھیں ہاتھوں میں ہاتھ تھے  
 لڑکے بھی بند کھولے ہوئے ساتھ ساتھ تھے  
 ٹھنڈی ہوا میں سبزہ صحرا کی وہ لہک شنائے جس سے اطلس زنگاری فلک  
 وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک ہر برگ گل پہ قطرہ شبنم کی وہ جھلک  
 ہیرے نخل تھے گو ہر کیا نشان تھے  
 پیتے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے  
 نیچے میں جا کے شہ نے یہ دیکھا حرم کا حال چہرے توفیق میں اد کھلے ہیں سرس کے بال  
 نینب کی یہ دعا ہے کہ اے رب ذوالجلال پنج جائے اس فساد سے خیر النساء کا لال  
 بانو سے نیک نام کن کھیتی ہری رہے  
 صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری ہے

ان بیتوں کے مطالعے سے یہ بات پوری طرح واضح ہو جاتی ہے کہ ان کا خاتمہ یا تو امدادی  
 فعل پر ہوتا ہے یا فعل پر یا پھر حروف جار پر۔ یہ سب الفاظ (افعال ہوں یا حروف جار)  
 کھلی اصوات پر ختم ہوتے ہیں۔ انیس کے ہاں غیر مردف بیتیں سرے سے ہیں ہی نہیں۔ البتہ  
 اکا دکا پابند ردیفیں آتی ہیں ان کا تناسب یہ ہے: پہلے مرثیے کی کل ۱۰۲ بیتوں میں سے  
 پابند ردیفیں صرف ۵ ہیں، اسی طرح دوسرے مرثیے کی کل ۱۹۴ بیتوں میں سے پابند  
 ردیفیں صرف ۱۳ ہیں۔ گویا دونوں مرثیوں کی  $۱۹۴ + ۱۰۲ = ۲۹۶$  بیتوں میں سے  
 صرف  $۵ + ۱۳ = ۱۸$  پابند ردیفیں ہیں۔ یہ کل بیتوں کا ۶ فی صد سے زیادہ نہیں۔ اس

اوسط کی مزید تصدیق ہم نے بیس مختلف مراثنی کے ان ۳۶۰ بندوں کی بیتوں سے بھی کی، جن کا تذکرہ پہلے کیا جا چکا ہے۔ ان کے نتائج سے بھی اسی بات کو توثیق ہوئی۔

پہلی جلد ۹۰ : ۶

دوسری جلد ۹۰ : ۵

تیسری جلد ۹۰ : ۷

چوتھی جلد ۹۰ : ۵

میزان ۳۶۰ : ۲۳ : اوسط ۶ فی صد

یعنی ۳۶۰ بیتوں میں صرف ۲۳ پابند ردیفوں میں ہیں۔ اور اس اوسط کے پیش نظر اب اس وضاحت کی ضرورت نہیں رہتی کہ بیتوں کا صوتی رجحان بندوں کے صوتی رجحان کے بالکل برعکس ہے، یعنی وہاں پابند قوافی اور مصمتوں پر زور تھا تو یہاں آزاد قوافی یعنی مصوتوں کی کثرت ہے۔ گویا بالکل دن اور رات کی کیفیت ہے۔ ہر چار مصرعوں کے بعد جب قافیہ بدلتا ہے تو ایک زبردست اندرونی موسیقیت اور ڈرامائیت پیدا ہوتی ہے۔ بندوں میں شوکت، دہدہ، بلند آہستگی اور جلال ہے تو بیتوں میں جہاں، رس اور لطافت ہے۔ بندوں میں اٹھان اور بیان ہے تو بیتوں میں تکرار اور خاتمے کی کیفیت ہے۔ بندوں کے مصمتے جب بیتوں کی کھلی آوازوں اور صوتوں میں ڈھلتے ہیں تو عجب خوش آہنگی اور جمالیاتی کیف کا احساس ہوتا ہے۔ یہ ہے قصیدے اور غزل کی روح کا وہ ملاپ جس کی طرف شروء میں اشارہ کیا گیا تھا کہ اس نے انیس کے یہاں ایک اچھوتا، سلوبیاتی پیکر اختیار کیا اور فصاحت کے قدیم تصور کو ایک نئی شعری جہت سے آشنا کیا۔

اس ساری بحث میں اب تک ہم نے دبیر کو نظر انداز کیا ہے۔ ہمارے مقدمے پر ابھی یہ سوال قائم کیا جاسکتا ہے کہ مراثنی انیس کی جس امتیازی خصوصیت پر ہم انصرار کر رہے ہیں اور جسے انیس کی فصاحت کے محفوظ اجزائے ترکیبی کا جزو لازمی قرار



دے رہے ہیں، وہ کہیں مسدس ہی کی خصوصیت نہ ہو۔ یعنی قصیدے اور غزل کے ہیئت کی عناصر کی آمیزش اور مصمتوں اور مصوتوں کا صوتی مکرر اور جھنکار کہیں مسدس ہی کے قایم کی بدولت نہ ہو، اور تمام مسدس کہنے والوں میں یہ خصوصیت جزو مشترک COMMON DENOMINATOR ہی کی حیثیت نہ رکھتی ہو۔ اس صورت میں اس کا حق تحسین CREDIT مسدس کی ہیئت کو ملنا چاہیے نہ کہ انیس کے فن کو۔ چنانچہ ضروری ہے کہ اس ضمن میں انیس کے مسدس کا موازنہ دبیر کے مسدس سے کیا جائے۔ کیونکہ اگر یہ خصائص مسدس کے ہیں یعنی ان کا وقوع مسدس میں بالقوة موجود LATENT ہے تو دونوں میں مشترک ہوں گے اور اس بارے میں انیس کا کچھ امتیاز نہ ہوگا، اور اگر ان کا تعلق شاعر کے جوہر ذاتی اور ذہن تخلیقی سے ہوگا تو دونوں کے یہاں اس ضمن میں جو کچھ بالابتیاز ہوگا، وہ ظاہر ہو کر سامنے آجائے گا۔ اودھ اخبار کی جلدوں یا نول کشوری جلدوں کی غیر موجودگی میں "شعار دبیر" مرتبہ مہذب لکھنوی (جس میں دبیر کے چھ بہترین مرثیے شامل ہیں) اور "شعار اعظم مرزا سلامت علی دبیر" مولفہ ڈاکٹر اکبر حیدری کا شمیری سے مدد لی گئی جس میں دبیر کا مرثیہ "ذہ ہے آفتاب در بو تراب کا" شامل ہے۔ ان کی مدد سے مرثیہ دبیر کے تجزیے کی جو کیفیت سامنے آئی درج ذیل ہے:

پابند قوافی والے بند	کل بند	
۳۱	۸۱	ذہ ہے آفتاب در بو تراب کا :
۴۹	۱۵۳	جب ماہ نے نوافل شب کو ادا کیا :
۲۸	۱۳۲	کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ پہلے :
۳۸ فی صد = $\frac{۲۸}{۱۳۸}$	$\frac{۱۳۲}{۳۶۶}$	

اتفاقی تجزیہ "شعار دبیر"

(بردسواں صفحہ، کل پندرہ بار، : ۱۵۰  
۳۱ = ۲۱ فی صد  
فی صفحہ پانچ بند)



اب اس تجزیے سے یہ نہایت دلچسپ اور ناقابل تردید حقیقت سامنے آتی ہے کہ پابند قوافی والے بندوں کے استعمال پر دبیر کو وہ قدرت نہیں یا ان کی طبیعت کو پابند قوافی والے بندوں سے وہ نسبت نہیں جو انیس کو ہے۔ انیس کے یہاں پابند قوافی والے بندوں کا استعمال ۶۰ سے ۶۶ فی صد یعنی تقریباً دو تہائی ہے جبکہ دبیر کا RANGE ۲۱ فی صد سے ۳۸ فی صد ہے یعنی تقریباً ایک تہائی۔ اسی نسبت سے دونوں کے فن میں علاوہ دوسرے شعری عوامل کے جو بنیادی ہستی اور صوتی فرق ہے، یعنی پابند و آزاد قوافی کے ٹکراؤ، نیز تبدیلی اصوات کے مخصوص زیر و بم اور صوتی جھنکار سے جو جمالیاتی کیفیت پیدا ہوتی ہے، وہ اسی اعتبار سے دبیر کے یہاں کم ہے۔ دبیر کے یہاں یہ خصوصیت اگرچہ موجود ہے، لیکن اس ہمہ گیر اور اعلیٰ پیمانے پر نہیں جیسی انیس کے یہاں ہے۔ نیز اس سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ پابند قوافی والے بندوں کا استعمال مسدس کے فارم کی ناگزیر کیفیت نہیں، ورنہ دونوں کے یہاں ان کا اوسط کم و بیش ایک جیسا ہوتا۔

اس تجزیے سے انیس و دبیر کے فن کا فرق (صوتی حد تک) تو واضح طور پر سامنے آگیا لیکن جہاں تک مسدس کے فارم کا تعلق ہے، ابھی اس کو مزید جانچنے کی ضرورت ہے۔ بالخصوص مرثیے سے ہٹ کر جن شعرا نے مسدس کو برتا ہے، ان کے یہاں بھی یہ دیکھ لینا چاہیے کہ مسدس کی کیا کیفیت ملتی ہے اور پابند و آزاد قوافی والے بندوں کی کیا نوعیت ہے۔ اس سوال کا جواب معلوم کرنے کے لیے ہم نے بوجہ حالی اور چکبست کا انتخاب کیا کیونکہ انیس کے بعد ان دونوں نے مسدس کے فارم کو جس کامیابی سے برتا ہے اس کی دوسری مثال نہیں ملتی۔ مسدس حالی چونکہ مسلسل نظم ہے، اور خاصی طویل، اس لیے بہتر طریقہ یہی تھا کہ اس کا اتفاقی تجزیہ کیا جائے۔ اس سے جو دلچسپ نتائج سامنے آئے درج ذیل ہیں:

۱۳۰

پابند قواننی والے بندصفحہ

(مدرس حالی صدی ایڈیشن  
مرتبہ: ڈاکٹر سید غابد حسین  
طبع لاہور ۱۹۵۷ء)

۲	۸۰
۱	۹۰
۲	۱۰۰
۰	۱۱۰
۲	۱۲۰
۱	۱۳۰
۰	۱۴۰
۲	۱۵۰
۰	۱۶۰
۱	۱۷۰
۱	۱۸۰
۳	۱۸۵
۱	۱۹۵
۲	۱۹۵
۱	۱۵۵

پابند ۱۹ : اوسط ۳۲ فی صدکل بند ۴۰

ہر صفحے پر چار بند ہیں۔ اس طرح پندرہ صفحوں پر کل ساٹھ بند ہیں۔ ان میں پابند قوافی والے بند صرف انیس نکلتے، یعنی ایک تہائی سے بھی کم۔ یہ انیس کے اوسط سے آدھا ہوا۔ اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ (البتہ اس کی کو حالی ایک اور طرح سے پورا کرنے کی کوشش کرتے ہیں یعنی ان کے یہاں ۶۰ بیتوں میں سے ۱۵ پابند ہیں اور جو بالکل الگ بات ہے۔ انیس کے یہاں میتیں بالعموم آزاد اور کھلی ہوتی ہیں)۔ اب ذرا چکبست کو ملاحظہ فرمائیے۔ ان کے یہاں ”رامائن کا ایک سین“ سے بہتر مسدس نہیں پانچہ اسی کو لیا گیا۔ کل بزر ۳۳، پابند قوافی ۲۴ اور ۳۳ بیتوں میں سے سوائے ایک کے سب آزاد اور کھلی ہوئی۔ کیا اس کے بعد یہ بتانے کی ضرورت باقی ہے کہ چکبست کا مسدس انیس سے کتنا قریب ہے، اور چکبست کے بارے میں وہ بات جو تاثراتی یا حامل سیاقی طور پر کہی جاتی ہے کہ چکبست کا فن انیس سے شدید طور پر متاثر ہے، اس کی کیسی واضح معروضی بنیاد اس تجزیے سے سامنے آجاتی ہے۔ نیز اب اس بارے میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں کہ پابند قوافی والے بندوں کا کوئی مقررہ فی صد مسدس کے فارم کے لیے ناگزیر نہیں۔ مسدس کو برتنے والے مختلف شعرا کے یہاں اس کا اوسط مختلف ہے، یعنی کسی خاص تعداد میں پابند قوافی والے پہلے چار مصرعوں کا وقوع مسدس کے فارم کا COMMON DENOMINATOR نہیں۔ دوسرے اور حالی کے یہاں ان کا وقوع بالعموم ایک تہائی ہے جبکہ انیس کے یہاں دو تہائی۔ یہ فرق معمولی فرق نہیں، اور یہ امتیاز مسدس کو برتنے والے تمام شعرا میں صرف انیس کو حاصل ہے۔ انیس نے ایک جگہ کیا اچھا اشارہ کیا ہے :

بزم کارنگ جدا رزم کا میداں ہے جدا      یہ چین اور ہے زخموں کا گلستاں ہے جدا

فہم کامل ہو تو ہر نامے کا غواں ہے جدا      مختصر پڑھ کے رلا دینے کا سااں ہے جدا

دبدب بھی ہوں مصائب بھی ہوں توصیف بھی ہو

دل بھی محفوظ ہوں رقت بھی ہو تعریف بھی ہو



انیس "بزم" اور "رزم" کے رمز آشنا تھے۔ بین و بکا کو انھوں نے "مختصر پڑھ کے رلا دینے" تک  
ممد و درکھا۔ "مصائب" اور "رقت" کے ساتھ ساتھ انھیں اس بات کا بطور خاص خیال تھا کہ دل  
بھی محفوظ ہوں "جو غزل کا وصف ہے، اور "دبدبہ" بھی ہو "توصیف" بھی ہو اور "تعریف"  
بھی، جو قصیدے کا منصب ہے۔ انیس نے یہ سب کام سدس سے لیا۔ اوپر کی بحث سے یہ  
بات پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ انیس جس فصاحت کا دعویٰ کرتے ہیں، یا شبلی اور اُن  
کے بعد آنے والے نقاد انیس کی جس فصاحت کی داد دیتے ہیں، اُس کا گہرا تعلق سدس کے  
نارم کو انتہائی فن کاری کے ساتھ برتنے سے بھی ہے، اور غزل اور قصیدے کی شعری  
روح کو جذب کر کے اس کی تقلیب کرنے سے بھی۔ انیس کی فصاحت فریب نظر کا سامان  
ضرور فراہم کرتی ہے، لیکن دراصل یہ ویسی فصاحت نہیں جس کا تہ و رد یا متوسلین کے یہاں ملنا  
ہے۔ انیس نے مرثیے کی فضا میں قصیدے کی روایت سے استفادہ کر کے فصاحت کے مروجہ  
مفہوم میں نئی وسعت پیدا کی۔ ممکن ہے ایسا غیر شعوری طور پر ہوا ہو، تاہم اس سے یہ بات بھی  
واضح طور پر سامنے آ جاتی ہے کہ انیس نے ناسمجت ہی کے بعض اجزا کی تقلیب کر کے ناسمجت  
سے ٹکری اور مرثیے کو ایک نئی خوش آہنگی اور جالیاتی حسن عطا کر کے بالواسطہ طور پر ناسمجت  
کی شکست میں ایک زبردست تاریخی کردار ادا کیا۔ انیس نے جس طرح بند کے پہلے چار  
مصرعوں میں قصیدے کے زور بیان اور دبدبے اور بیتوں میں غزل کی لطافت اور نرمی  
کو باہم مربوط کر کے مرثیے کو جو نیا اسلوبیاتی پیکر دیا، وہ اُن کے فن سے مخصوص ہے،  
اور یہ جزو لاینفک ہے اُس فصاحت کا جس کے قدیم مفہوم کو انھوں نے وسعت دی، اور  
جس کا اثر بعد کی اردو شاعری پر برابر محسوس ہوتا رہا ہے۔

# اُسْلُوبِیَاتِ اِقْبَال

## اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام

اقبال کی شاعری اسلوبیاتی مطالعے کے لیے خاصا دلچسپ مواد فراہم کرتی ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اسلوبیات لسانیات کی وہ شاخ ہے جس کا ایک ہر لسانیات سے اور دوسرا ہر ادب سے جڑا ہوا ہے۔ ادب کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ موضوعی اور جمالیاتی چیز ہے جبکہ لسانیات سماجی سائنس ہے، اور ہر سائنس معروضی اور تجرباتی ہوتی ہے۔ ادبی تنقید کا معاملہ دوسرا ہے۔ ادبی تنقید موضوعی بھی ہوتی ہے اور معروضی بھی، اس لیے کہ تنقید کا منصب ادب شناسی ہے، اور ادب شناسی کا عمل خواہ وہ ذاتی اور جمالیاتی ہو یا معنیاتی، حقیقتاً تمام مباحث اُس لسانی اور لفظی پیکر کے حوالے سے پیدا ہوتے ہیں جس سے کسی بھی فن پارے کا بحیثیت فن پارے کے وجود قائم ہوتا ہے۔ اسلوبیات اس موضوع کا معروض ہے، گویا یہ ادبی تنقید کا اعلیٰ حربہ ہے۔ اسلوبیات طریقہ کار ہے، کل تنقید نہیں۔ کوئی بھی طریقہ کار کل تنقید نہیں ہو سکتا۔ اسلوبیات اس کا دعویٰ بھی نہیں کرتی۔ یہ دوسرے طریقوں کی نفی بھی نہیں کرتی، چنانچہ اس کو اپنے طور پر بھی برتنا جاسکتا ہے اور دوسرے طریقوں سے ملا کر بھی۔ لیکن اسلوبیات کوئی بات بغیر ثبوت کے نہیں کہتی۔ یہ تنقیدی آرا کی صحت یا عدم صحت کے لیے ٹھوس تجرباتی بنیادیں فراہم کرتی ہے، اور اس طرح ادب کے سر بستہ اظہاری رازوں کی گہری کھول سکتی ہے، یا تخلیقی عمل کے بعض پراسرار گوشوں پر روشنی



۱۳۴

ڈال سکتی ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اس بارے میں ایسے ثبوت بھی پیش کر سکتی ہے جنہیں رد نہیں کیا جاسکتا۔ اسلوبیات کے بارے میں یہ بات خاطر نشان رہنی چاہیے کہ اسلوبیاتی مطالعے میں رہنما نظر (GUIDING INSIGHT) ادبی اور جمالیاتی ذوق یعنی تنقید ہی سے ملتی ہے لیکن اکثر و بیشتر ایسا بھی ہوتا ہے کہ تجرباتی ذہنی رویے کے دوران ایسے ایسے امور پر نظر پڑتی ہے یا ایسے ایسے نکتے سوجھ جاتے ہیں جن کی مدد سے تنقید کی نئی راہیں سامنے آتی ہیں۔ تنقید اور اسلوبیات میں ادبی ذوق اور سائنسی رویے کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے سے ماہمی لین دین جاری رہتا ہے، اور اس طرح اسلوبیات تنقید سے جو کچھ لیتی ہے اس سے کئی گنا کر کے تنقید کو لوٹا دیتی ہے۔

ادب کا رشتہ یوں تو تمام انسانی علوم سے ہے۔ ادب انسانیت کی روح اسی لیے ہے کہ اس میں اسان کی تمام ذہنی کاوشوں کی پرچھائیاں دکھی جاسکتی ہیں اور ہر طرح کے اثرات کا عمل دخل جاری رہتا ہے۔ چنانچہ ادبی تنقید میں جمالیاتی اور ادبی معیاروں کی بنیادی اہمیت کے باوصف مختلف علوم سے مدد لی جاتی رہی ہے، مثلاً فلسفہ، مذہبیات، نفسیات، سیاسیات، عمرانیات وغیرہ سے ادبی تنقید کے مختلف دبستانوں میں مدد لی جاتی ہے، اس بارے میں کسی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ لیکن ان علوم اور اسلوبیات میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ ان میں سے کسی کا موضوع براہ راست ادب یا ادب کا وسیلہ اظہار یعنی زبان نہیں ہے، جبکہ اسلوبیات کا موضوع ہی زبان اور اس کا تخلیقی استعمال ہے، یعنی وہ سانی اظہاری سپیکر جس کے ذریعے ادب بطور ادب کے مشکل ہوتا ہے۔ اسی لیے ادبی تنقید میں جو مدد اسلوبیات سے مل سکتی ہے، کسی دوسرے ضابطہ علم سے نہیں مل سکتی، بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا سب سے کارگر حربہ ہے یا یہ کہ اسلوبیات ادبی تنقید کی عملی بنیاد ہے تو بے جا نہ ہوگا۔

زیر نظر مضمون میں اقبال کی اردو شاعری کے اسلوبیاتی مطالعے کے صرف ایک پہلو یعنی صوتیاتی نظام کو لیا جائے گا۔ اسلوبیاتی مطالعے کی کئی سطحیں اور کئی پہلو ہو سکتے ہیں، مثلاً کوئی بھی فن پارہ اظہاری اکائی کے طور پر وجود میں آتا ہے۔ یہ



اکائی کلموں سے مل کر بنتی ہے جسے اظہار کی نحوی سطح کہہ سکتے ہیں۔ کلمے، لفظوں یا لفظوں کے قلیل ترین حصوں یعنی صرفیوں (MORPHEMES) سے مل کر بنتے ہیں، جنہیں اظہار کی لفظیاتی یا صرفیاتی سطح کہہ سکتے ہیں اور یہ صرفیے بجائے خود اصوات کا مجموعہ ہوتے ہیں جنہیں اظہار کی صوتیاتی سطح کہہ سکتے ہیں۔ اس مضمون میں اظہار کی سب سے بنیادی سطح یعنی صوتیاتی سطح ہی کے بارے میں غور و خوض کیا جائے گا۔

صوت کے ضمن میں یہ بدیہی بات ہے کہ صوت کے معنی نہیں ہوتے۔ معنی کا عمل اس سے ادھری سطح یعنی صرفیاتی سطح سے شروع ہو جاتا ہے اور کلمے کی نحوی سطح سے گزر کر فن پارے کی معنیاتی اکائی کے درجے تک پہنچ کر مکمل ہوتا ہے۔ صوت کی سطح خالص آہنگ کی سطح ہے۔ لیکن اگر اس سے یہ فرض کر لیا جائے کہ آہنگ سے مراد معنی کی کٹی لٹی ہے تو یہ بھی غلط ہوگا، کیونکہ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ آہنگ سے ایک کیفیت پیدا ہوتی ہے جس سے فضا سازی یا سماں بندی میں مدد ملتی ہے اور یہ فضا سازی کسی بھی معنیاتی تاثر کو ہلکا، گہرا یا تیکھا کر سکتی ہے۔ مثال کے طور پر اقبال کے ابتدائی دور کی نظم ”ایک شام“ (دریائے نیکو، میڈل برگ کے کنارے پر) ملاحظہ ہو:

خاموش ہے چاندنی قمر کی	شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
دادی کے نواں سروش خاموش	کہار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہو گئی ہے	آغوش میں شب کے سو گئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسون ہے	نیکر کا خسرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے	یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا	قدرت ہے مراقبہ میں گویا

اے دل! تو بھی خموش ہو جا

آغوش میں غم کو لے کے سو جا

اس نظم کو پڑھتے ہی احساس ہوتا ہے کہ اس میں سنائے اور تنہائی کی کیفیت بعض خاص خاص آوازوں کی تکرار سے بھی ابھاری گئی ہے۔ بادی النظر ہی میں معلوم

۱۳۶

ہو جاتا ہے کہ یہ آوازیں س، ش، ز اور ت کی ہیں جو سات شعروں کی اس مختصر نظم میں ۳۵ بار آتی ہیں۔ کسی فن پارے میں خاص خاص آوازوں کا بغیر کسی شعری اہتمام کے درآنا اتفاق بھی ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر میر تقی میر کی غزل:

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے  
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

یا غالب کی غزل:

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے  
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

میں صوتیاتی سطح پر آخر ایسی کون سی بات ہے کہ یہ غزلیں گلوکاروں میں ہمیشہ بے حد مقبول رہی ہیں، اور بعض نے تو ان کے ذریعے اپنی آواز کا ایسا جادو جگایا ہے کہ باید و شاید وجہ ظاہر ہے کہ ان غزلوں میں طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کے در و بست سے موسیقی کا ایسا امکان ہنہ آگیا ہے جو عام طور پر میسر نہیں آتا ایسی مثالیں تقریباً ہر بڑے شاعر کے یہاں مل جائیں گی، لیکن ان کی بنا پر کسی شاعر کے پورے صوتیاتی نظام کے بارے میں حکم نہیں لگایا جاسکتا، صوتیاتی آہنگ کا تعلق بہت کچھ شاعر کی افتادِ طبع اور اس کے شعری مزاج سے ہے جس کی تشکیل بڑی حد تک غیر شعری طور پر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر میر کی درد و سوز میں ڈوبی ہوئی نرم لے، درد مندی اور گھلتے رہنے کی کیفیت ان آوازوں سے متعلق نہیں ہو سکتی جن کے ذریعے غالب اپنی معنی آفرینی، فکری تہ داری یا نفسیاتی ژرف بینی یا اسرارِ ازل کی گرہ کشائی کا جادو جگاتے ہیں۔ اسی طرح اقبال کا فردیت پر اصرار، عمل کی گرم جوشی، جرات مندی، آفاق کی وسعتوں میں پرداز کا حوصلہ اور بے پایاں تحریک بھی ایک ایسے صوتیاتی نظام کا تقاضا کرتا ہے جو اس کی معنیاتی فضا سے پوری طرح ہم آہنگ ہو۔ اس نظام کی اہمیت اس میں ہے کہ اگر اس میں باطنی ارتباط نہ ہو تو شاعری کی ساری معنیاتی فضا درہم برہم ہو جائے، اور وہ رنگ نہ بن سکے جسے شاعر کی آواز یا اس کے شعری مزاج سے تعبیر کرتے ہیں۔ اقبال کے بارے



۱۳۷

میں یہ بات عام طور پر محسوس کی جاتی ہے کہ ان کی آواز میں ایک ایسا جادو، ایسی کشش اور نغمگی ہے جو پوری اردو شاعری میں کہیں اور نہیں ملتی۔ ان کے لہجے میں ایسا شکوہ، توانائی بے پایاں اور گونج کی ایسی کیفیت ہے جیسے کوئی چیز گنبدِ افلاک میں ابھرتی اور پھیلتی ہوئی جلی جائے۔ اس میں دل نشینی اور دلآویزی کے ساتھ ساتھ ایک ایسی برش، روانی، تندہی اور چستی ہے جیسے سرود کے کسے ہوئے تاروں سے کوئی نغمہ بھوٹ بھا ہو یا کوئی پہاڑی چشمہ ابل رہا ہو۔ آخر اس فطری نغمگی کا صوتیاتی راز کیا ہے یا اس کا تعلق کن خاص آوازوں سے ہے۔ یہ راز اگر ہاتھ آجائے تو اس سے اقبال کے پورے صوتیاتی نظام کی گرہ کھل سکتی ہے، لیکن اس کوشش میں :

شکست بھی شانتی بھی بھگتوں کے گیت میں ہے  
دھرتی کے باسیوں کی کمتی پریت میں ہے

یا

اقبال بڑا اپڈشکسے من باتوں میں موہیتا ہے

یا ”پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہِ دامن“ کے آخری اشعار میں من کی دنیا، تن کی دنیا اور دھن دولت کی دھوپ چھاؤں والے اسلوب کو نظر انداز کرنا ہوگا کیونکہ یہ اقبال کے شعری اسلوب کا ایک رُخ یا ایک پہلو تو ہے، کل اسلوب نہیں۔ چنانچہ پوری شاعری کے صوتیاتی مزاج کے تجزیے کے لیے اقبال کے اس کلام کو سامنے رکھنا چاہیے جس سے اقبال کے شعری مزاج کی پہچان ہوتی ہے یا پھر پورے کلام کا تجزیہ مختلف جگہوں سے یوں کرنا چاہیے کہ اس کی صوتیاتی روح تک ہماری رسائی ہو سکے۔

نامناسب : ہوگا اگر سب سے پہلے اقبال کی بعض شاہکار نظموں مثلاً مسجدِ قرطبہ، ذوق و شوق اور خضر راہ کو لیا جائے، اور دیکھا جائے کہ کیا صوتیاتی سطح پر ان میں کوئی چیز قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہے :

سلسلہ روز و شب، نقشِ گرِ حادثات

سلسلہ روز و شب، اصلِ حیات و مہات



۱۳۸

سلسلہ روز و شب، تارِ حریر دو رنگ  
 جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبلے صفات  
 سلسلہ روز و شب، سازِ ازل کی فغاں  
 جس سے دکھاتی ہے ذات زیرِ دہم مکانات  
 تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ  
 سلسلہ روز و شب، صیرنی کائنات  
 تو ہو اگر کم عیار، میں ہوں اگر کم عیار  
 موت ہے تیری برات، موت ہے میری برات  
 تیرے شب و روز کی اور حقیقت کیا ہے  
 ایک زمانے کی رو، جس میں نہ دن ہے نہ رات !  
 آنی و نانی تمام مسمرہ ہلے ہنر  
 کارِ جہاں بے ثبات، کلرِ جہاں بے ثبات !  
 ازل و آخر فنا، ہاطن و ظاہر فنا  
 نقشِ کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

اس بند کی وہ یک نوعی آوازیں جو ذہن میں ایک چمک سی پیدا کرتی ہیں اور

دیر پا اثر چھوڑتی ہیں درج ذیل ہیں :

س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ش	ح	ث
س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ص	ل	ح
س	ل	س	ل	ر	ز	سن	ر	ح	ر
س	س	ہ	ذ	ز			ص	ف	
س	ل	س	ل	ر	ز	ش	س	ر	ز
س	س	ہ	ذ	ز	ر				غ
		ر			ہ	ر	ہ		

۱۳۹

س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ص	ر	ت
ہ	ر	ر	ہ	ر	ہ	ر	ر	ر	
ہ	ر	ر	ہ	ر	ہ	ر	ر	ر	
ش	ر	ز	ر	ح	ہ				
ز	ر	س	ہ	ر					
ت	ز		ہ	ہ					
ر	ہ	ث	ر	ہ	ث				
خ	ر	ت	ظ	ر	ت				
ش	ہ	ہ	ز	ل	خ	ر	ت		

= کل ۱۱۸ بار

ادپر کے گوشوارے سے ظاہر ہے کہ ان میں زیادہ تر صفیری آوازیں ہیں یعنی ت س ش ز  
 خ غ ہ۔ (ت ص ذ ص ظ یا ح کی آوازیں وہی ہیں جو س، ز یا ہ کی ہیں جو سب صفیری ہیں)  
 ان کے علاوہ دونوں مصوتی مصمتوں یعنی ل اور ر کو بھی اس میں لے لیا گیا ہے کیونکہ :-  
 سب کے سب VOCALIC یعنی مصوتی مصمتے یا مسلسل مصمتے کہلاتے ہیں، اس لیے کہ ان  
 میں مصوتوں کی طرح تسلسل کی اور جاری رہنے اور پھیلنے کی کیفیت ہے۔ اس بند میں  
 اگرچہ بندشی آوازوں میں سے ت کی تکرار قافیے کی وجہ سے ہوئی ہے اور ب اور ک کا  
 نیزم اور ن کا بھی استعمال ملتا ہے، لیکن ان آوازوں کی تکرار اس پیمانے پر نہیں جس  
 پیمانے پر صفیری یا مسلسل آوازوں کی تکرار ملتی ہے۔ بندشی آوازیں ہوا کی بندش سے پیدا  
 ہوتی ہیں۔ ان کے مقابلے پر صفیری اور مسلسل آوازوں میں فرادانی اور بے کرانی کا تاثر  
 پیدا کرنے کی کہیں زیادہ صلاحیت پائی جاتی ہے۔ یہاں اس امر کی طرف اشارہ ضروری  
 ہے کہ اردو مصمتوں میں بندشی آوازوں کی تعداد نصف سے بھی زیادہ ہے۔ ان میں  
 سے آدھے مصمتے سادہ ہیں اور آدھے ہککار۔ سادہ آوازیں اکثر زبانوں میں ملتی ہیں اور  
 بڑی حد تک مشترک ہیں۔ لیکن اردو کا امتیاز ہککار اور مکوسی آوازوں سے پیدا ہوتا ہے

۱۴۰

جو تعداد میں چودہ ہیں اور ان کے مقابلے میں صفیری اور مسلسل آوازیں تعداد میں صرف نو ہیں۔ اب اس روشنی میں اقبال کے یہاں یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ ادب کے سولہ مصرعوں میں ہیکار آوازیں صرف پانچ بار آئی ہیں جبکہ صفیری اور مسلسل آوازیں ایک سو اٹھارہ بار استعمال ہوئی ہیں! گویا ہیکار آوازوں کا چلن نہ ہونے کے برابر ہے، اور وہ بھی صرف دو شعروں میں :

ع جس سے دکھائی ہے ذات زیر و کم مکانات

ع تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ

یعنی ہیکار آوازیں وہیں آئی ہیں جہاں ان کا استعمال ناگزیر تھا یعنی ضمیر میں یا فعل میں۔ اور یہ بات معلوم ہے کہ اردو کے افعال و ضماائر کا ڈھانچا سرتا سر زمینی ہے۔ اس بند کے نتائج پر یہ سوال بہر حال قائم کیا جاسکتا ہے کہ کہیں اس بند میں ان آوازوں کا وقوع کسی خاص وجہ سے تو نہیں، یا یہ محض اتفاقی تو نہیں۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہمیں دھوکا ہو رہا ہو اور اقبال کے کلی صوتیات آہنگ سے ان نتائج کا کوئی بڑا تعلق نہ ہو۔ اس کا جواب دینے سے پہلے نظم کے دوسرے بندوں کے نتائج معلوم کر لینے چاہئیں :

بند	صفیری و مسلسل آوازیں	ہیکار و معکوسی آوازیں
پہلا بند	۱۱۸	۵
دوسرا بند	۱۰۹	۲
تیسرا بند	۱۶۸	۳ <sup>۲</sup>
چوتھا بند	۱۲۳	۴
پانچواں بند	۱۱۲	۳
چھٹا بند	۱۲۳	۷
ساتواں بند	۱۱۶	۱۴

صفیری آوازوں کے استعمال کی یہ صوتیات نے آخری بند تک میں ملتی ہے۔ یہاں ان اشعار کے پیش کرنے سے مراد یہی ہے کہ مصرعوں کو پڑھتے ہوئے ان آوازوں پر نظر رکھی



۱۴۱

جائے جو اس نظم کے صوتیاتی آہنگ میں نمایاں حیثیت رکھتی ہیں اور جن کے در و بست لے  
اس نظم کو معنیاتی اور صوتیاتی ہم آہنگی کا عجیب و غریب مرقع بنادیا ہے ذیل کے بند  
میں صغیری آوازیں ۱۱۲ بار اور ہکارد آوازیں صرف ۶ بار آئی ہیں :

وادی کہسار میں غسرقِ شفق ہے سحاب  
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب !  
سادہ و پُر سوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت  
کشتیِ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب !  
آپ روانِ کبیر ! تیسرے کنارے کوئی  
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خراب  
عالمِ نو ہے ابھی پردہٴ تقدیر میں  
میری نگاہوں میں ہے اسکی سحر بے حجاب  
پردہ اٹھا دوں اگر چہبرہٴ افکار سے  
لانہ کے گا فرنگِ میری نواؤں کی تاب  
جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی  
روحِ امم کی حیاتِ کھٹکشی انقلاب !  
صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم  
کرتی ہے جو ہر ناں اپنے عمل کا حساب

نقش ہیں سب ناتمام، خونِ جگر کے بغیر      لغم ہے سوداے عالم، خونِ جگر کے بغیر !

(۶:۱۱۲)

اس پوری نظم کا صوتیاتی تناسب حسب ذیل ہے :

ہکارد معکوس آوازیں

صغیری و مسلسل آوازیں

تعداد اشعار

۳۹

۹۳۱

۶۴



۱۴۲

گویا صغیری اور سلسل آوازیں جو اردو میں ہنکار و معکوس آوازوں سے تعداد میں خاصی کم ہیں (۱۴:۹) اقبال کے یہاں بین گنا سے بھی زیادہ استعمال ہوتی ہیں۔ اس تجربے سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ صغیری اور سلسل آوازوں کی کثرت اور ہنکار و معکوس آوازوں کا انتہائی قلیل استعمال ہی شاید وہ کلید ہے جس سے اقبال کے نہاں خاۂ آہنگ تک رسائی ہو سکتی ہے۔ چنانچہ اب اقبال کی بعض دوسری شاہکار نظموں پر بھی نظر ڈالنی ضروری ہے۔ ذوق و شوق کے ابتدائی اشعار ملاحظہ ہوں :

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا۔ ماں  
چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں !  
حسن ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردہ وجود  
دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں !  
مُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب !  
کوہِ احم کو دے گیا رنگِ برنگِ طلساں !  
گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دھل گئے  
رگِ نواج کا نظہ نرم ہے مثلِ پر نیاں !  
آگ بھی ہوئی ادھر، ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر  
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں !

آئی صا اے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی اہلِ فراق کے لیے عیشِ ددام ہے یہی  
ان اشعار سے بھی اُسی بات کی توثیق ہوتی ہے جو پہلے کہی جا چکی ہے۔ ہنکار آوازیں صرف  
وہیں آتی ہیں جہاں فعل کی مجبوری ہے یا ایسے حروف میں جو اردو کی بنیادی لفظیات کا  
حصہ ہیں اور جن سے مفر نہیں۔ اس نظم کے باقی حصوں سے بھی اس مفروضے کی تصدیق  
ہو جاتی ہے جس کا ذکر ہم پہلے سے کرتے چلے آ رہے ہیں ۔

۱۴۳

ذوق و شوق

ہکار و معکوسی

صفیری و مسلسل

تعداد اشعار

۲۳

۴۵۱

۳۰

یہ دونوں نظمیں بال جبرلی سے تھیں۔ نامناسب نہ ہوگا اگر پہلے مجموعے بانگ درا سے حضراہ کو بھی دیکھ لیا جائے جو ان نظموں سے بارہ تیرہ سال پہلے لکھی گئی تھی۔ اس کا آغاز شاعر اور خضر کے مکالمے سے ہوتا ہے جس کے بعد مختلف عنوانات قائم کر دیے گئے ہیں۔ پہلے ایک بند پر نظر ڈال لی جائے۔ اس کے بعد پورا تجزیہ پیش کیا جائے گا:

ساحل دریا پہ میں اک رات تنہا محو نظر  
گوشہ دل میں چھپائے اک جہان اضطراب  
شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر  
نہی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویر آب !  
جیسے گہوارے میں سوجاتا ہے طفل شیر خوار  
موج مضطرب تھی کہیں گہرائیوں میں مست خواب !  
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر  
انجم کم ضو گرفتار طلسم ماہتاب !  
دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیک جہاں پیما خضر  
جس کی پیری ہر ہے مانند سحر رنگ شباب  
کہہ رہا ہے مجھ سے اے جو اے اسرار ازل  
چشم دل دا ہو تو ہے تقدیر عالم بے حجاب !

دل میں یہ سن کر بپا ہنگامہ محشر ہوا      میں شہید جستجو تھا یوں سخن گستر ہوا



## حضرت راہ

ہکار و معکوسی

صفری و مسلسل

تعداد اشعار

۸۷

۱۲۱۵

۸۵

اقبال کی دوسری مشہور نظموں میں "طلوع اسلام"، "لینن خدا کے حضور میں" ابلیس کی مجلس شوریٰ "اور" شعاع امیر" میں بھی یہی کیفیت ملتی ہے۔ خضر راہ، مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق کی طرح طلوع اسلام بھی ترکیب بند ہے۔ لینن خدا کے حضور میں مسلسل اور شعاع امید اور ابلیس کی مجلس شوریٰ بندوں میں منقسم نظمیں ہیں۔ "ساقی نامہ" البتہ مثنوی ہے جس میں مصرعوں کے ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے افعال کا استعمال بڑھ گیا ہے، جس سے ہکار و معکوسی آوازوں کی تعداد پر بھی اثر پڑا ہے۔ اگرچہ یہ پوری مثنوی کی کیفیت نہیں ہے، تاہم ہکار و معکوسی آوازیں کہیں قافیہ ردیف کی مجبوری کی وجہ سے تو کہیں بیان کی روانی کو برقرار رکھنے کے لیے در آئی ہیں۔ یوں بھی "پھر"، "بھی"، "مجھ"، "کچھ"، "تھا"، "تھی" بنیادی لفظوں کا استعمال مسلسل کلموں میں ناگزیر ہو جاتا ہے۔ یہ آوازیں اقبال کے یہاں غزل کے شعروں میں بھی کہیں کہیں ناگزیر طور پر وارد ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل کے مصرعے

ملاحظہ ہوں :

گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں	ع
نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آدا بکھر خیزی	ع
بُرا نہ مان ذرا آزما کے دیکھ اُسے	ع
تو آج اسے سمجھا اگر تو چارہ نہیں	ع
خودی میں ڈوبتے ہیں پھر ابھر بھی آتے ہیں	ع
خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں	ع
اٹھائیں مدرسہ و خانقاہ سے نمناک	ع
تری نگاہ فرد مایہ ملتھ ہے کوتاہ	ع

۱۴۵

ع گلا تو گھونٹ دیا اہل مدرسہ نے ترا  
ع خدا بندے سے خود پوچھے باتیری رضا کیا ہے  
ع جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خود آگاہی  
ع مگر بات کہ میں ڈھونڈتا ہوں دل کی کشاد  
ع آدم کو سکھاتا ہے آدابِ خداوندی  
ع مسائلِ نظری میں الجھ گیا ہے خطیب

اقبال کے یہاں ہنکار اور معکوسی آوازوں کے قلیل استعمال کی خصوصیت کو ذہن نشین کر لے کے یہ اقبال کا تقابل کسی ایسے شاعر سے کرنا ضروری ہے جس کا پیرایہ بیان بول چال کی زبان سے قریب ہو اور جس کے یہاں ہنکار اور معکوسی آوازوں کا استعمال فطری طور پر ہوا ہو۔ اس سے یہ اندازہ بھی کیا جاسکے گا کہ اردو میں ان آوازوں کے فطری استعمال کا ادسٹ کیا ہے اور کیا اقبال کے یہاں اس سے واقعی کوئی انحراف ملتا ہے۔ اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ ہمارے بڑے شاعروں میں بول چال کی زبان سے قریب ہونے کا شرف میر تقی میر کو حاصل ہے۔ ان کے یہاں سینکڑوں غزلیں ایسی ہیں جن کے ردیف و قوافی میں بھی ہنکار و معکوسی آوازیں آزادانہ استعمال ہوتی ہیں :

ہم تو اک آدھ گھڑی اٹھ کے جدا بیٹھیں گے... کھا بیٹھیں گے، چھپا بیٹھیں گے  
میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ... سمجھا کچھ، ٹھہرا کچھ  
بود نقش و نگار سا ہے کچھ... اعتبار سا ہے کچھ، پیار سا ہے کچھ  
موم سمجھے تھے ترے دل کو سو پتھر نکلا... دفتر نکلا  
خوش وہ کہ اٹھ گئے ہیں داماں جھٹک جھٹک کر... کھٹک کھٹک کر، ٹٹک ٹٹک  
دل جو تھا اک آبلہ پھٹا گیا... کوا گیا، جھوٹا گیا  
بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا... توڑا، تھوڑا  
میر کے یہاں ایسی غزلیں بھی ہیں جوڑ پر یاٹ پر ختم ہوتی ہیں :  
آٹوب دیکھ چشم تری سر رہے ہیں جوڑ... موڑ موڑ، پھوڑ پھوڑ



۱۴۶

ہوا ہے خواب سونا آہ اس کروٹ سے اس کروٹ ... لٹ لٹ، کھٹ کھٹ  
 دل لین میں یوں کہ ہرگز ہوتی نہیں ہے آہٹ ... نہٹ کھٹ، جگھٹ  
 لیکن اگر صرف ایسی غزلوں کو سامنے رکھا جائے تو نتائج مبالغہ آمیز نکلیں گے۔ کیونکہ  
 اول تو قافیے اور ردیف میں آوازوں کے استعمال کے شعوری ہونے کا امکان ہوتا ہے،  
 دوسرے یہ کہ ایک بار جب ایسی آوازیں مطلع کے قافیے ردیف میں آپڑیں تو باقی اشعار  
 میں ان کا التزام واجب ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اگر صرف ایسی غزلوں کا تجزیہ کیا جائے تو میر  
 کے کلام میں ان آوازوں کے تناسب کی نہایت مبالغہ آمیز تصویر سامنے آئے گی۔ بہتر یہ  
 ہے کہ بعض دوسری غزلوں کو لیا جائے اور ہکار و معکوس آوازوں کے استعمال کو ردیف  
 و توانی سے ہٹ کر دیکھا جائے :

تعداد اشعار	ہکار و معکوس آوازیں
۱۵	۲۴
۹	۱۲
۹	۲۷
۳۳	۶۵

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ میر کے یہاں ہکار و معکوس آوازوں کا تناسب تقریباً دو  
 آوازیں شعر ہے۔ پورے کلیات کا تجزیہ کیا جائے تو یہ تناسب کچھ زیادہ ہی نکلے گا، اس سے  
 کم ہرگز نہیں۔ اس سلسلے میں کلام غالب کو دیکھنا بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا، اختصار کی  
 خاطر ہم نے غالب کی غزلوں کے اتفاقی تجزیے پر اکتفا کیا جس کی تفصیل حاشیے میں درج ہے

لہ دیوان غالب طبع برن	تعداد اشعار	ہکار و معکوس آوازیں
۳۰	۱۳	۲۱
۵۲	۱۱	۱۱
۶۴	۵	۵
۱۰۰	۱۳	۱۳
۱۲۳	۱۴	۱۴
۱۶۰	۱۵	۱۵
۲۰۰	۶	۶
۳۰۱	۸۹	۸۹



۱۴۷

اس تجزیے سے یہ حقیقت سامنے آئی کہ غالب کے کیا نوے اشعار میں معکوسی اور ہرکار آوازیں نواسی بار آئیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ غالب کے یہاں بھی جنہیں اپنے گفتہ فارسی اور مستعار ”نقشِ لٹے رنگ رنگ“ پر ناز تھا، ان آوازوں کے استعمال کا تناسب تقریباً ایک آواز فی شعر ہے۔ میر اور غالب کے اس تناظر میں دیکھیے تو ان آوازوں کے استعمال کے سلسلے میں اقبال کی صوتی انفرادیت کی حقیقت کھل کر سامنے آجاتی ہے:

میر : ہرکار و معکوسی آوازیں فی شعر ۲

غالب : ہرکار و معکوسی آوازیں فی شعر ۱

اقبال : ہرکار و معکوسی آوازیں فی شعر ایک سے کم

ان نتائج سے ظاہر ہے کہ میر جن کے ہاں ہرکار و معکوسی آوازوں کا استعمال تقریباً فطری ہے، ان کی بہ نسبت غالب کے یہاں ان آوازوں کا استعمال آدھا اور اقبال کے یہاں سب سے کم ہے۔ ان نتائج کے پیشِ نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شاید اقبال کے یہاں ہرکار و معکوسی آوازوں کے استعمال کا تناسب اردو شاعری میں سب سے قلیل ہے۔ اب اس کو صفیری و مسلسل آوازوں کے استعمال سے ملا کر دیکھیے تو حیرت ہوتی ہے کہ عربی فارسی لفظیات کا ذخیرہ جو اقبال کا سرمایہ امتیاز ہے، وہی غالب کے لیے بھی دھیر افتخار تھا، لیکن مشترک سرچشمہ لفظیات کے باوصف دونوں کے یہاں اس کے پہلو بہ پہلو ہرکار و معکوسی آوازوں کے استعمال کی کیفیت میں خاصا فرق ہے۔

غالب کے صوتی آہنگ کا تجزیہ کرتے ہوئے پروفیسر مسعود حسین نے ان کے یہاں صفیری آوازوں کے استعمال پر بجا طور پر زور دیا ہے۔ ان کا بیان ہے ”ان (غالب) کی فارسی گوئی اور فارسی دانی کا اثر ان کے ریختے پر بھی نمایاں ہے۔ اردو شعری زبان کو انھوں نے ذوق کی محاورہ بندی سے نکال کر غبی لالہ زاروں میں لاکھڑا کیٹلہ

۱۵ مسعود حسین خاں ”غالب کے اردو کلام کا صوتی آہنگ“ مشمولہ بین الاقوامی غالب سیمینار

۱۴۸

غالب اور اقبال میں یہ خصوصیت مشترک ہے۔ اقبال کے رموز و علامت میں بڑی تعداد۔ ایسے الفاظ کی ہے جن میں صغیری اور مسلسل آوازیں نمایاں طور پر استعمال ہوتی ہیں، یا پھر ایسی آوازیں آتی ہیں جو منہ کے اگلے حصوں سے ادا ہوتی ہیں :

شاہن مشرق شمع و شاعر شاع رشنی شفق شعلہ فقر  
فرشتے فرمان فقیہ خودی و خدا عقل و عشق ارض و سما ذوق و شوق  
زمان و مکان سوز و ساز درد و داغ جستجو و آرزو شہید و جستجو شکو  
شکایت تسلیم و رضا الیس و آدم نیمان و صدف زابست مسجد لما  
مدرسہ صوفی خانقاہ کلیسا مرد و مون شمشیر و سنس طاؤس و باب  
نرگس نالہ بلبل لالہ صحرا چسراغ لالہ

اس خصوصیت کی توثیق ان لفظوں سے بھی ہوتی ہے جہاں اقبال کئی لفظوں کے منہی سیٹ میں ایک کا انتخاب کرتے ہیں، مثلاً وہ شہباز اور عقاب پر شاہن کو ترجیح دیتے ہیں، یا جنت، بہشت اور فردوس میں سے فردوس کا زیادہ استعمال کرتے ہیں، یا شمس، خورشید اور آفتاب میں سے وہ زیادہ آفتاب کے حق میں ہیں۔ (اگرچہ اس انتخاب میں طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کا بھی ہاتھ ہے جس کا ذکر آگے چل کر کیا جائے گا)۔ یہاں اس بات کی وضاحت مقصود ہے کہ صغیری و مسلسل آوازوں کا استعمال تو غالب کے یہاں بھی کثرت سے ہوا ہے، لیکن اقبال کی نئے حرکی اور رجائی ہے جبکہ غالب کا تفکر حزنیہ ہے اور اس میں الم ناک کی کیفیت ہے۔ اس کیفیت کے اظہار میں منہ کے اگلے حصوں سے ادا ہونے والی آوازوں کے بجائے منہ کے پچھلے حصوں سے ادا ہونے والی آوازوں یا مسوع آوازوں سے مدد لی ہے، مثلاً ذیل کے اجزائے کلام غالب کے پسندیدہ الفاظ ہیں اور ان میں گ، ج، د، غ، ب اور م کی جو نمایاں حیثیت ہے وہ ظاہر ہے :

دل و جگر زخم جگر جگر داری کا دعویٰ دعوتِ مرگاں نگاہ بے محابا  
بت بیدار گریں گریں غم گسار غارت گریں دنا درد چراغِ محفل  
داغ دل درد بے دوا مرگِ تمنا رگِ جاں رگِ سنگ سنگِ گراں



ہونے گل گل نہ موج محیط بے خودی سیلاب گریہ سیلاب بلا حلقہ گرداب  
 بند غم ساغرے خائز نیرنگ رنجِ نومیدی جاذبِ تغافل ہنسے ساقی غمِ آدارنگ  
 ہنسے صبا

غالب اور اقبال کے صوتیاتی آہنگ کا بنیادی فرق مصوتوں سے زیادہ مصوتوں کے استعمال میں کھلتا ہے۔ پروفیسر مسعود حسین نے صحیح اشارہ کیا ہے "غالب کا کمال لفظ اور ترکیب میں ظاہر ہوتا ہے صوتی آہنگ میں نہیں۔ وہ لفظ کی تہ داری اور ترکیب کی پہلو داری سے اکثر ادقات صوتی آہنگ کی کمی کو چھپا لے جاتے ہیں"۔ اقبال کے یہاں یہ کیفیت نہیں ان کے یہاں صوتی آہنگ کی کمی کا احساس قطعاً نہیں ہوتا۔ آخر اس کی کیا وجہ ہو سکتی ہے۔ ان کے اشعار کو کہیں سے پڑھیے، ان میں عجیب و غریب ننگی کا احساس ہوگا، گویا لفظوں میں مرمیقی سموتی ہوئی ہے۔ آخر غالب کے صوتی آہنگ کی وہ کون سی کمی ہے جو اقبال کی آواز تک پہنچ کر دور ہو گئی ہے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ غالب کا فن معنی آفرینی کا رمزیہ فن ہے۔ ان کا فنی سانچا غزل کا شعر یعنی دو مصرعوں کی محض ذرا سی زمین ہے جس میں وہ جہان معنی آباد کر دیتے ہیں۔ اگرچہ اقبال کی شاعری بھی رمزیہ امکانات رکھتی ہے لیکن ترغیبِ عمل کی پینامی شاعری ہونے کی وجہ سے اس کے فنی سانچے وسیع ہیں۔ اقبال کی اکثر غزلوں میں بھی نظموں کے تسلسل کا لطف ہے۔ غالب کے یہاں رمزیہ فنی ردیے کی وجہ سے نحوی ڈھانچے میں خاصی تخفیف ہو گئی ہے اور افعال تو خاصے نچر کر سامنے آتے ہیں۔ اس اختصار و تخفیف کا منفی اثر خاص طور پر طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں پر ہوا ہے۔ اقبال کے یہاں اظہاری وسعت اور ربطِ بیان کی وجہ سے اکثر فعل اور کلمے کے دیگر لوازم بغیر تخفیف کے نظم ہوتے ہیں، اور ان کی وجہ سے طویل مصوتوں کی فراوانی پیدا ہو گئی ہے۔ مثال کے طور پر کلیاتِ اقبال سے ایک اتفاقی تجربے کے بیس اشعار میں طویل یا غنائی مصوتے ۳۶ بار آتے ہیں۔

۱۔ مسعود حسین خاں "غالب کے اردو کلام کا صوتی آہنگ" مشورہ بین الاقوامی غالب

سینار ۱۹۶۹ء ص ۲۰۵۔



یعنی اقبال کے یہاں طویل غنائی مصوتوں کا اوسط فی شعر ۱۶/۸ ہوا۔ اس اوسط کی توثیق کے لیے اقبال کی کسی دو غزلوں پر بھی نظر ڈالی گئی :

کبھی اسے حقیقتِ منظر نظر آلباسِ مجاز میں : سات شعر : ۱۱ طویل مصوتے : اوسط ۱۶/۴  
اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیسرا ہے یا میرا : پانچ شعر : ۱۰۲ : ۱۰ : ۲۰۴  
اس سے ثابت ہے کہ اقبال کے یہاں فی شعر کم از کم سولہ طویل مصوتوں کے استعمال کا امکان ہے۔ اس اعتبار سے غالب کا کلام دیکھیے تو مایوسی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر دیوانِ غالب کے اتفاقی تجزیے سے جو اوسط ہاتھ آتا ہے، وہ ۱۱/۶ طویل مصوتے فی شعر کا ہے۔ ذیل کی غزلوں کے اوسط سے اسے مزید جانچا گیا :

نئے گلِ نغمہ ہوں نہ پردہ ساز : اشعار ۹ : طویل مصوتے ۸۸

سادگی پر اس کے مرجانے کی حسرت دل میں ہے : اشعار ۷ : ۹۸

دلی سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی : اشعار ۹ : ۹۹

۲۸۵	۲۵
۱۱	اوسط فی شعر

۱۵ کلیاتِ اقبال اردو، طبع غلام علی، لاہور، ص ۷۰، ۷۱، ۱۳۰، ۱۴۱، ۲۱۰

۲۱۱، ۲۸۰، ۲۸۱، ۳۵۰، ۳۵۱، ۴۲۲، ۴۲۲، ۴۹۰، ۴۹۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۶۳۰، ۶۳۱

۶۴۸، ۶۴۹ (طویل / غنائی مصوتے ۲۲ + ۱۹ + ۲۳ + ۱۸ + ۱۴ + ۱۳ + ۱۶)

۲۰ + ۱۸ + ۱۹ + ۱۹ + ۱۴ + ۱۳ + ۱۳ + ۱۴ + ۱۶ + ۱۶

+ ۱۴ + ۱۶ کل ۳۳۶ میں اشعار میں - اوسط فی شعر ۱۶/۸

۱۷ دیوانِ غالب طبع برلن

۱۱، ۱۰، ۱۱، ۱۴، ۱۰

۱۲، ۹، ۱۲، ۱۴، ۱۳

کل ۱۱۶ اشعار ۱۰ اوسط ۱۱/۶ فی شعر

۱۵۱

گویا غالب کے یہاں طویل مصوتوں کے وقوع کا امکان گیارہ سے بارہ طویل مصوتے فی شعر سے زیادہ کا نہیں۔ غالب کی جس کم آہنگی کا ذکر پروفیسر مسعود حسین نے کیا ہے، عین ممکن ہے کہ اس کی ایک درجہ طویل مصوتوں کی کفایت ہو۔ لیکن ابھی اس بارے میں پوری تصویر سامنے نہیں آئی۔ غالب کے یہاں طویل مصوتوں کی کفایت اور اقبال کے یہاں ان کی فراوانی کا پورا اندازہ اسی وقت لگایا جاسکتا ہے جب اس بارے میں میر کا اوسط بھی سامنے ہو :

۲۸۲	:	طویل مصوتے	۱۵	:	اشعار	۰۰	:	ابنی ہو گئیں سب تدبیریں	۰۰
۱۰۱	:	"	۹	:	"	۰۰	:	کچھ کر د فکر	۰۰
۱۴۰	:	"	۹	:	"	۰۰	:	سختیاں کھینچیں سو کھینچیں	۰۰
۵۲۳									
۳۳									

اوسط فی شعر ۱۶

اب ان تینوں مشاعروں کے یہاں طویل مصوتوں کے استعمال کی جو تصویر مرتب ہوتی ہے وہ یوں ہے :

۱۶	:	طویل مصوتے فی شعر	میر
۱۱	:	"	غالب
۱۶	:	"	اقبال

اس تقابلی تجزیے سے یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ طویل مصوتوں کے معاملے میں اقبال غالب سے خاصے آگے ہیں اور میر کے ہم پلہ ہیں۔ اتنی بات واضح ہے کہ جہاں طویل مصوتوں کی فراوانی ہوگی، غنائی مصوتوں کی کثرت بھی وہیں ہوگی، کیونکہ اردو کا ایک عام رجحان ہے کہ غنیت صرف طویل مصوتوں ہی کے ساتھ دارد ہوتی ہے۔ ننگی کے لیے طویل مصوتوں کے ساتھ ساتھ غنائی مصوتوں کی جواہریت ہے، وہ محتاج بیان نہیں۔ اقبال کا کمال جس نے ان کے صوتیاتی آہنگ کو اردو شعریات کا عجوبہ بنا دیا ہے

۱۵۲

در اصل یہ ہے کہ طویل دغنائی مصوتوں کی زمینی کیفیات اقبال کے یہاں زناتے دار صغیری و سلسلہ دار "مسنل" آوازوں کی آسانی کیفیات کے ساتھ مربوط و ممزوج ہو کر سامنے آتی ہیں۔ اقبال کے یہاں صغیری و مسنل آوازوں اور طویل و غنائی مصوتوں کا یہ ربط و امتزاج ایک ایسی صوتیاتی سطح پیش کرتا ہے جس کی دوسری نظیر اردو میں نہیں ملتی۔ اصوات کی اس خوش امتزاجی نے اقبال کے صوتیاتی آہنگ کو ایسی دلآویزی، توانائی، شکوہ اور آفاقیت میں سلسلہ در سلسلہ پھیلنے والی ایسی گونج عطا کی ہے جو اپنے نحرک و تموج اور انگ و ولولے کے اعتبار سے بجا طور پر یزداں گیر کہا جاسکتی ہے۔

(۱۹۷۷ء)



## اسلوبیاتِ اقبال

### نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں صرفیاتی و نحویاتی نظام

اقبال کے صوتیاتی نظام کا مطالعہ ہم اس سے پہلے پیش کر چکے ہیں۔ اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات بھی اتنے ہی اہم ہیں، اور شعرِ اقبال کے اسلوبیاتی مطالعہ کا ضروری حصہ ہیں۔ ذیل کے مضمون میں اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات کے صرف ایک پہلو یعنی اسمیت (NOMINALIZATION) اور فعلیت (VERBALISATION) کو لیا جائے گا۔ صرفیات (MORPHOLOGY) اور نحویات (SYNTAX) میں یوں تو ہر اس چیز کی اہمیت ہے جس سے صاحبِ تخلیق کا اختصاص ثابت ہو، لیکن اسم اور فعل کی مرکزیت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو۔ الفاظ کی دو سب سے بڑی شقیں اسم اور فعل ہی ہیں۔ افلاطون اور ارسطو نے تو اہل اجزائے کلام مانا ہی اسم اور فعل کو ہے، اور اس حد تک کہ بعد میں پلومارچ کو اس کا دفاع پیش کرنا پڑا۔ ہمارے بڑے فنکار اپنے تخلیقی سفر میں لفظیات کی ان شقوں میں شعوری یا غیر شعوری طور پر ترجیحات کیسے قائم کرتے ہیں، اور ان کے جہانِ معنی سے ان کا کیا تعلق ہے، یہ خاصے دلچسپ سوال ہیں۔ میں اقبال کے بارے میں اکثر سوچتا رہا کہ ان کا اسلوب شعر اسمیت کا ساتھ دیتا ہے یا فعلیت کا۔ بظاہر ان کی لئے مہازی ہے۔ وہ نطقِ اعرابی اور شکوہ ترکمانی کے نال بھی معلوم ہوتے ہیں۔ ہماری لفظیات کا وہ تمام حصہ جو عربی فارسی سے مستعار ہے، وہ اسم اور تعلیقات اسم ہی سے متعلق ہے۔ اس سے یہ توقع ہوتی ہے کہ

۱۵۴

اقبال کے یہاں اسمیت کا پلہ بھاری ہوگا۔ بخلاف اسم کے ہمارے فعل پر عربی فارسی کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے، یعنی ہمارا فعل ننانوے فی صد یا شاید اس سے بھی زیادہ پر اکرتی ہے یعنی آریائی ذخیرے سے آیا ہے۔ اقبال کے یہاں لب اسلامی کی شیرازہ بندی کی جو تڑپ ملتی ہے، جس طرح وہ اپنی نواے شوق سے حرم ذات اور گنبدِ افلاک میں غفلہ :۔ پا کرنا چاہتے ہیں، یا جس طرح ان کی ہمت مردانہ یزداں پر کند ڈالتی ہے، اور کارِ جہاں کی درازی کے باعث ذاتِ باری کو منتظر چاہتی ہے۔ یا جس طرح وہ عروجِ آدمِ خاکی کی بشارت دیتے ہیں، اور سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو کو منتہا قرار دیتے ہیں یا ان کی فکر کو غزالی اور ابن عربی سے جو نسبت ہے، یا وہ میخانہ شیراز کا ذکر جس ذوق و شوق سے کرتے ہیں، یا ما از پئے سنائی و عطارِ آدمی پر فخر کرتے ہیں، یا وہ جس طرح پیرِ رومی و حافظِ شیرازی سے کسبِ فیض کرتے ہیں، اداس سب کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں جلال و عظمت، حرکت و حرارت، قوت و شوکت اور ولولہ حیات کی جو کیفیت ملتی ہے، اس سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے شعری اسلوب میں اسمیت NOMINALIZATION کا دور ہوگا، اور ان کے یہاں صرفی و نحوی استعمال کا جھکاؤ اسمیت کی طرف ہوگا ہمارے اس تاثر کو مزید تقویت ملتی ہے اقبال کے اس طرح کے اشعار سے :

سلسلہ روز و شب، نقشِ گرِ حادثات  
سلسلہ روز و شب، اصلِ حیات و ممات  
سلسلہ روز و شب، تارِ حریرِ درد و رنگ  
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبلے صفات  
سلسلہ روز و شب سازِ ازل کی نفاں  
جس سے دکھاتی ہے ذات زیرِ ویم ممکنات  
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ  
سلسلہ روز و شب صیرفیِ کائنات

۱۵۵

تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار  
موت ہے تیری برات موت ہے میری برات  
تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا  
ایک نہانے کی رو، جس میں نہ دن ہے نہ رات  
آنی و فانی تمام معجزہ ہاے ہنر  
کارِ جہاں بے ثبات کارِ جہاں لے ثبات  
اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا  
نقش کہن ہو کہ نو منزلِ آخر فنا

یا غزل کے یہ چند اشعار دیکھیے :

فقر کے ہیں معجزات آج و سریر و سپاہ  
فقر ہے میروں کا میر، فقر ہے شاہوں کا شاہ  
علم فقیہ و حکیم، فقر ہے مسیح و کلیم  
علم ہے جو یارے راہ، فقر ہے دناے راہ  
فقر مقامِ نظر، علم مقامِ خبر  
فقر میں مستی ثواب، علم میں مستی گناہ

مسجدِ قرطب کے پہلے بند میں اگرچہ یہ محسوس نہیں ہوتا، لیکن یہ واقعہ ہے کہ افعال کا بڑی حد تک  
حذف ہوا ہے۔ پہلے تینوں مصرعوں

سلسلہ روز و شب، نقشِ گر حاد ثبات  
سلسلہ روز و شب، اصلِ حیات و ممات  
سلسلہ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ

میں کوئی بھی فعل نہیں ہے، اور جتنے الفاظ ہیں، سب اسم ہی اسم ہیں، SUBSTANTIVES  
یعنی اسمِ بشمول اسمِ صفت کے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ یہ مصرعے فارسی و عربی و نحوی مزاج  
کے بھی عین مطابق ہیں، اور انھیں فارسی بھی تسلیم کیا جاسکتا ہے، لیکن جیسے ہی ہم چوتھے



۱۵۶

مصرعے پر پہنچے ہیں :

جس سے بنائی ہے ذات اپنی قباے صفات

ہم اردو کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں ، اور / جس سے بنائی ہے / کے ٹکڑے سے جس کا  
مرئی NUCLEUS فعل / بنائی / ہے ، پہلے کے تینوں مصرعے بھی اردو کے لسان سانچے میں  
ڈھل جاتے ہیں ۔ / سلسلہ روز و شب ، نقش گرجا داتا / اپنی جگہ اردو کا بھی مکمل کلمہ  
ہے ۔ لیکن فعل کے بغیر کلمہ مکمل نہیں ہوتا ، اگرچہ ضروری نہیں کہ فعل کا استعمال ظاہر  
ہو یعنی فعل ظاہری ساخت SURFACE STRUCTURE میں نہ ہو ، مگر داخل ساخت  
DEEP STRUCTURE میں تو موجود ہوگا ہی ۔

اب دیکھیے :

سلسلہ روز و شب ، نقش گرجا داتا  
سلسلہ روز و شب ، اصل حیات دہات  
سلسلہ روز و شب ، تارِ حریرِ دو رنگ

میں کس فعل کا حذف ہوا ہے ۔ ظاہر ہے کہ یہ مصرعے بیان STATEMENT پر مبنی ہیں اور داخلی  
ساخت DEEP STRUCTURE میں جس فعل کا حذف ہوا ہے وہ فعل ہونا " TO BE " کی شکل  
”ہے“ ہے ، یعنی سلسلہ روز و شب نقش گرجا داتا ہے یا سلسلہ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ  
ہے وغیرہ ۔ اس سے یہ دلچسپ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ / ہے / یا / است / کے حذف  
کی خصوصیت اردو اور فارسی میں مشترک ہے ۔ معاملہ صرف / ہے / تک محدود نہیں ہے  
” TO BE “ بنیادی صیغہ اور زمانہ ہے ، جب بنیادی صیغے کی یہ کیفیت ہے تو حذف کا یہ عمل  
دوسرے صیغوں اور زمانوں پر بھی وارد ہوگا ۔ لیکن یہ خصوصیت صرف اردو اور فارسی کی نہیں ۔  
جرمن اسکالر PETER HARTMANN نے سنسکرت کی اس میت کا دقیق نظر سے مطالعہ کیا ہے :

(NOMINALE AUSDRUCKSFORMEN IN WISSENSCHAFTLICHEN

SANSKRIT. HEIDELBERG, 1955)

اس کا بیان ہے کہ سنسکرت میں ” TO BE “ / استی / کی تمام شکلوں کا یہی تمام

۱۵۷

صیغوں کا اور زمانوں کا انخذاں ممکن ہے۔ سنسکرت اور پہلوی یعنی فارسی قدیم بہتیں ہیں۔  
قیاس چاہتا ہے کہ یہ خصوصیت ہند ایرانی اور ہند آریائی میں مشترک رہی ہوگی، اور وہیں سے  
جدید آریائی زبانوں بالخصوص اردو میں آئی ہوگی۔ مسجد قرطبہ پہلے ہند کے باقی مصرعوں  
میں بھی فعل کے انخذاں کی تاک جھانک نظر آتی ہے، اور یہ پورے ہند کو اسمیت کے  
رنگ میں رنگے دے رہی ہے۔ سولہ مصرعوں کے اس بند میں / بناتی / کے علاوہ فعل صرن  
دو جگہ آیا ہے۔ / دکھائی ہے ذات / یا / تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ / یا پھر امدادی  
/ ہے / ہوں / ہے، ورنہ نام نقشہ فعل کے انخذاں کا ہے :

آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر  
کار جہاں بے ثبات، کار جہاں بے ثبات  
اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا  
نقش کہن ہو کہ نو، منزل آخر فنا

ان مصرعوں میں کہیں کوئی فعل نہیں۔ یہی حال غزل کے ان اشعار کا بھی ہے جو ادھر پیش  
کئے گئے، امدادی افعال / ہیں / ہے / کی جھلک تو ہے، اصل فعل کہیں نظر نہیں آتا، نیز  
ایسے اشعار ہیں

فقر مقام نظر علم مقام خبر  
فقر میں مستی ثواب، علم میں مستی گناہ

میں صرن حن "میں" کی وجہ اردو کا بھرم قائم ہے، ورنہ فعل کے انخذاں کا وہی عالم  
ہے جو ادھر پیش کئے گئے باقی تمام اشعار میں ملتا ہے۔

اسمیت اور فعلیت کے اس رشتے سے بعض بنیادی سوال ابھرتے ہیں۔ کیا زبان میں  
اسمیت اور فعلیت دو متبادل چیزیں ہیں؟ یا ان کا فرق محض درجہ استعمال کا فرق ہے؟ نیز یہ  
کہ کسی بھی متن میں اسما اور افعال میں کیا تناسب ہونا چاہیے؟ یا اس بارے میں ہر زبان اپنا  
مزان رکھتی ہے جو اس تناسب پر اثر انداز ہوتا ہے، اور اس کو گھٹاتا بڑھاتا ہے۔ اس کے ساتھ  
ساتھ اس کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ اس بحث میں اسم سے کیا مراد ہے؟ کیا اسمائے صفت



۱۵۸

اور ضمائر کا شمار اسم کے ساتھ نہیں ہوگا۔ نیز کیا پورے کلمہ اسمیہ یعنی / سلسلہ روز و شب / یا / ساز ازل کی فضاں / کو ایک اسم تسلیم کیا جائے گا، یا تین اسم ؟ اسی طرح فعل سے مراد کیا ہے ؟ یا مصادر و مضارع جو اسما کے طور پر بھی استعمال ہوتے ہیں، اسم شمار ہوں گے یا فعل ؟ یا جار ہوں گا، چلا جاتا ہوگا، اٹھتے ہی چل پڑا تھا۔ یہ فعلیہ کلمے ایک فعل ہیں یا کئی ؟ نیز فعل امدادی، فعل ناقص اور فعل تام میں بھی تمیز ضروری ہے۔ RULON WELLS نے اپنے مضمون NOMINAL AND VERBAL STYLE میں ایسے بعض مسائل سے بحث کی ہے اور بعض دلچسپ نتائج اخذ کیے ہیں۔ وہ شاعر کے ہجے DICTION اور اسلوب STYLE میں فرق کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اگر زبان اس بارہ خاص میں شاعر کو انتخاب کا حق دیتی ہے کہ وہ اپنی ترجیحات طے کرے یعنی کسی پہلو کو رد یا کسی کو قبول کرے تو اس سے اسلوب مرتب ہوتا ہے، ورنہ جو کچھ ہے وہ زبان DICTION ہے، اسلوب نہیں۔ اگرچہ بعض زبانوں کا جھکاؤ اسمیت کی طرف اور بعض کا فعلیت کی طرف ہوتا ہے، لیکن ایک ہی بات جو اسمیہ طور پر کہی جاسکتی ہے، اس کو فعلیہ انداز سے بھی کہا جاسکتا ہے اور اس سے اسلوب میں تنوع پیدا ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ بات صحیح ہے کہ موضوع سے اسلوب متاثر ہوتا ہے، لیکن اسمیت اور فعلیت کے تناظر میں یہ صرف ایک حد تک ہی قابل قبول ہے، ورنہ بعض موضوعات صرف اسمیہ پیرایے میں ادا ہو سکیں گے اور بعض کا اظہار صرف فعلیہ پیرایے میں ممکن ہوگا۔

RULON WELLS اس بارے میں موضوع کی جبریت کا بالکل قائل نہیں۔ اس کا کہنا ہے :

"MERE VARIATION OF STYLE IS MADE NOT TO ALTER THE SUBSTANCE

OR CONTENT OF WHAT IS EXPRESSED BUT ONLY THE WAY OF

EXPRESSING IT; UNDERLYING THE VERY NOTION OF STYLE IS A

POSTULATE OF INDEPENDENCE OF MATTER FROM MANNER . IF A

GIVEN MATTER DICTATES A PARTICULAR MANNER, THAT MANNER

SHOULD NOT BE CALLED A STYLE, AT LEAST NOT IN THE SENSE

THAT I HAVE BEEN SPEAKING OF. BUT THIS POSTULATE DOES NOT

PRECLUDE THAT A CERTAIN MATTER SHALL FAVOUR OR 'CALL FOR'

A CERTAIN MANNER-THE SO CALLED FITNESS OF MANNER TO MATTER,

OR CONSONANCE WITH IT." (P.215)



۱۵۹

اسمیت سے فعلیت کی طرف آتے ہوئے جملے کی پوری ساخت بدل جاتی ہے، فعل کے در آئے سے حدودِ جملہ اور ظرف و تمیز بھی کلمے میں آجاتے ہیں، اور تمام نحوی مناسبتوں پر بھی اثر پڑتا ہے۔ انگریزی کے بارے میں RULON WELLS نے ثابت کیا ہے کہ اسمیت سے جملے طویل ہوتے ہیں، فعلیت سے مختصر۔ ہمارا خیال ہے سنسکرت، فارسی اردو اور ہندی میں ان کا بالکل صیح ہے یعنی اسمیت سے اختصار اور فعلیت سے جملے میں پھیلاؤ آتا ہے۔ البتہ اس بارے میں ذیل کے نتائج اہم ہیں :

(الف) اسماء بذاتہ جامد اور کم جاندار ہوتے ہیں خواہ وہ کتنے ہی بلند آہنگ اور پر شکوہ کیوں نہ ہوں، جبکہ افعال میں تازہ کاری کے عناصر کہیں زیادہ پائے جاتے ہیں۔  
(ب) فعلیت سے ترسیلِ معانی میں زیادہ مدد ملتی ہے۔

(ج) اسمیت میں اسلوبیاتی تنوع کا زیادہ امکان نہیں، فعلیت میں تنوع کے امکانات لامحدود ہیں، اور کوئی بھی اچھا اسلوب ان امکانات سے فائدہ اٹھاتا ہے۔

(د) اسمیت بول چال کی زبان کی ضد ہے۔ اس سے ایک غیر شخصی اور آسانی لہجہ پیدا ہوتا ہے جسے آفاقی بھی کہا جاسکتا ہے۔

(۴) فعلیت زیادہ پُر تاثیر ہے۔

(و) سچے فعلیہ اسلوب کی تخلیق سچے اسمیہ اسلوب کی تخلیق سے زیادہ مشکل ہے۔ اس میں تہ داری اور معنی آفرینی کی گنجائش زیادہ ہے۔

سنسکرت کے جامد اور نرس ہو جانے کی ایک وجہ ہی اسمیت کا حد سے بڑھا ہوا استعمال تھا۔ نہ صرف یہ کہ ”استی“ اپنے دونوں معنی میں حذف ہو سکتا تھا یعنی ہے کے معنی میں بھی اور وجود کے معنی میں بھی، بلکہ سنسکرت میں ایسے سابقے اور لاحقے بہت بڑی تعداد میں ہیں جن کی مدد سے افعال کو اور کلام کے کسی بھی جز کو اسم میں ڈھالا جاسکتا ہے۔ یہ سہولت یونانی زبان میں بھی تھی، لیکن اس حد تک نہیں۔ نتیجتاً سنسکرت میں وہ اسلوب سامنے آیا جو اسمیت کا شاہ کار تھا جس میں تمام سوتر نکھے گئے اور ”سوتر اسلوب“ کہلاتا ہے۔ پانپنی کی گرامر اسی اسلوب میں ہے۔ یہ اختصار اور اجمال کی آخری حد ہے۔ اس کی ایک وجہ

اشعار کو حفظ کرنے کی ضرورت بھی تھی، متن جتنا مختصر ہوگا یاد کرنے میں اتنی ہی سہولت ہوگی سنسکرت اور فارسی ترکیبی SYNTHETIC زبانیں ہیں، یعنی ان میں الفاظ ایک دوسرے سے مربوط ہو جاتے ہیں، اور ان کی اپنی وحدت زائل ہو جاتی ہے۔ اردو اور ہندی اور کئی دوسری جدید آریائی زبانیں ترکیبی نہیں بلکہ تصریفی ANALYTICAL ہیں، ان میں نحوی مناسبتوں کی وجہ سے تصریف تو ہوتی ہے لیکن الفاظ کی لفظی وحدتیں زائل نہیں ہوتیں۔ یہ کیفیت ہند آریائی زبانوں بالخصوص اردو کے اسمیت سے فعلیت کی طرٹ تاریخی ارتقا اور گریز کی صورت کو ظاہر کرتی ہے۔

اس روشنی میں اقبال کے کلام کو دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ اب تک اقبال کی اسلوبیات اسمیت کے بارے میں جو تاثر ہم نے قائم کیا ہے، وہ خاصا عارضی TENTATIVE اور ادھورا ہے، اور اس پر نظر ثانی کی ضرورت ہے۔ اس کا کچھ احساس تو مسجید قرطبہ کے باقی بندوں کے مطالعہ ہی سے ہو جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اقبال جب بھر د تصورات کے بارے میں فکر کرتے ہیں، یعنی زبان و مکاں، یا عقل و عشق یا خودی و سرمستی، یا فقر و قلندری، تو ان کا لہجہ خاصا غیر شخصی ہوتا ہے اور اسمیت کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ مسجید قرطبہ کے پہلے، دوسرے، تیسرے اور پانچویں بند میں یہی کیفیت ہے چوتھے اور چھٹے بند میں جہاں خطاب کا انداز ہے، افعال کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ ساتواں بند جس میں تاریخی صورت حال کا بیان ہے، اس میں افعال اور زیادہ استعمال ہوئے ہیں، اور آخری بند جس میں منظر کاری بھی ہے، وہ پہلے بند کی اسمیت سے بالکل متضاد کیفیت رکھتا ہے۔ اس بند کے ہر شعر میں فعل کا عمل دخل دیکھا جا سکتا ہے،

دادی کہار میں غسرق شفق ہے سحاب  
لعل بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب  
سادہ دپڑ سوز ہے دختر دہقاں کا گیت  
کشتی دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب  
آبِ روانِ کبیر تیسرے کے کارے کوئی



۱۶۱

دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب  
عالم نو ہے ابھی پردہ تقدیر میں  
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب  
پردہ اتحادوں اگر چہرہ انکار سے  
لانہ کے گاہ فرنگ میسری نواؤں کی آب  
جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی  
روح امم کی حیات کشمکش انقلاب  
صورت شمشیر ہے دست قضا میں وہ قوم  
کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب  
نقش ہیں سب ناتمام خون جگر کے غیب  
نغمہ ہے سوداے خام خون جگر کے بغیر

فعلیت کی یہی کیفیت ذوق و شوق میں سہی ملتی ہے۔ اگرچہ پہلے دونوں مصرعوں میں  
فعل کا حذف ہے۔ یکن / دشت میں صبح کا سماں / اور / چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں  
رواں / کی کیفیت کے بیان میں افعال سے بچنا تقریباً ناممکن تھا۔ چنانچہ حسن ازل کی نمود کے  
سلسلے میں سحاب شب کا ذکر ہے جو سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا ہے، ہوا گرد سے پاک ہے،  
برگ نیمیل دھل گئے ہیں اور ریگ نواج کا غلہ مشل پر نیاں نرم ہے :

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں  
چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں  
حسن ازل کی ہے نمود، چاکس، پردہ وجود  
دل کے بے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں  
سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحاب شب  
کوہ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طپلساں  
گرد سے پاک ہے ہوا، برگ نیمیل دھل گئے



ریگ نواح کا نظم نرم ہے مثل پر نیاں  
 آگ بجھی ہوئی ادھر، ٹوٹی ہوئی طناب ادھر  
 کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں  
 آئی صداے جبرئیل تیرا مقام ہے ۔ یہی  
 اہل فسراق کے لیے عیشِ دوام ہے ۔ یہی

تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ اقبال کی شاعری ترغیبِ عمل کی شاعری ہے۔ اس  
 میں مرکزیت اثباتِ ذات اور استحکامِ خودی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ زندگی کو ٹھکے ذہن سے  
 قبول کرنی ہے اور عمل کے ذریعے اسے بامعنی بنانے کی طرف راجع کرتی ہے۔ اس خصوصیت  
 کے پیشِ نظر یہ توقع پیدا ہوتی ہے کہ شعرِ اقبال کی فعلیت کی شیرازہ بندی میں کلمہ  
 حصر یعنی صیغہ امر کا ہاتھ ہوگا۔ مثال کے طور پر ذیل کے اشعار میں جو خط کشیدہ افعال آئے  
 ہیں وہ ترغیبِ عمل کا پیغام دیتے ہیں اور کچھ نہ کچھ کرنے کا تلقین کرتے ہیں۔ مثلاً روشن  
 چراغ آرزو کر دے، شہید جستجو کر دے، جادواں ہو جا، قیدِ مقام سے گزر، توبہ و نظر  
 شکرا کر، تسبیحِ رنک و بو کر یا ضربِ کلیم پیدا کر، یا کھول آنکھ زمیں دیکھ، فلک دیکھ  
 فننا دیکھ کا ہجہ واضح طور پر امر ہے اور شد و مد سے عمل کی تلقین کرتا ہے۔

خودی میں ڈوب جا غافل، یہ سترِ زندگانی ہے  
 نکل کر حلقہٴ شام و سحر سے جاوداں ہو جا

ضمیرِ نالہ میں روشن چراغ آرزو کر دے  
 چمن کے ذرے ذرے کو شہید جستجو کر دے

تو ابھی رہ گزر میں ہے قیدِ مقام سے گزر

دلوں کو مرکزِ مہبزد و وفا کر

۱۶۳ .

گیسے تاب دار کو ادھی تاب دار کر  
ہوٹ و خرد شکار کر قلب نظر شکار کر

نظرت کو خسرد کے رو برد کر

خودی میں ڈوب کے ضرب کلیم پیدا کر

شراب کہن پھر پلاساقیا	دہی جام گردش میں لا ساقیا
خسرد کو غلامی سے آزاد کر	جوانوں کو پیروں کا استاد کر
ترپنے پھرنے کی توفیق دے	دل مرتضیٰ سوزِ صدیق دے
جگر سے دہی تیر بھپس پار کر	تمنا کو سینوں میں بیدار کر
ترے آسمانوں کے تاروں کی خیر	زمینوں کے شب زندہ داروں کی خیر
جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے	مرا عشتہ مہسری نظر بخش دے
مری ناؤ گرداب سے پار کر	یہ ثابت ہے تو اس کو سیار کر
مرا دل مری رزم گاہِ حیات	گمانوں کے لشکر یقین کا ثبات
یہ، کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر	اسی سے فقری میں ہوں میں امیر

مرے قافلے میں لٹا دے اسے

لٹا دے، ٹھکانے لگا دے اسے

لیکن اقبال کی پوری شاعری پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایسی مثالیں زیادہ نہیں۔ کم از کم فعل کے استعمال کا یہ انداز غالب رجحان کی حیثیت نہیں رکھتا، یعنی صیغہ امر کا استعمال اقبال کا انداز نہیں۔ اگرچہ یہ بات اقبال کی حرکی و پیغامی نے سے مناسبت نہیں رکھتی، لیکن افعال کے اعداد و شمار سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ اقبال کے یہاں براہ راست کلمہ حصر کا استعمال زیادہ نہیں ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعری

۱۶۴

حرک اور علی شاعری ہونے کے باوجود اگر اپنی صرف غذا صیغہ امر سے حاصل نہیں کرتی تو پھر اس کی شیرازہ بندی کن اجزا سے ہوتی ہے اور اس کے اظہاری وسائل کیا ہیں۔ اس سوال کے جواب کے لیے ہم پھر ذوق و شوق سے رجوع کرتے ہیں اور بات کو وہیں سے بیٹے ہیں جہاں پر اُسے چھوڑا تھا:

آیہ کائنات کا معنی دیر یاب تو  
نکلے تری تلاش میں قافلہ لے رنگ بو،  
فرصت کشمکش مدہ ایں دل بے قرار را  
یک دو شکن زیادہ کن گیسوے آبدار را

یہ نظم نعتیہ ہے اور رسول اللہ کی محبت و عقیدت سے سرشار ہے۔ یہاں توجہ افعال کے استعمال کی طرف نہیں بلکہ عناصر کی طرف دلانا مقصود ہے یعنی صیغہ واحد حاضر یہاں ضمیر "تو" میں اُس سوال کا جواب ڈھونڈا جاسکتا ہے جو اقبال کی شعریات میں فعلیت کی ترفیبات ذہنی کے بارے میں اوپر اٹھایا گیا۔ کیا مخاطب کا یہ انداز شعر اقبال کی بُنیادی اسلوبیاتی جہت نہیں؟ شاید خطاب کی خواہش اقبال کی سب سے بڑی خواہش بنے عاباً اس بارے میں دو رائیں نہیں کہ یہ خواہش مقصود بالذات نہیں بلکہ ذریعہ دوسرے معنایاتی مقاصد کو پانے کا مینی عام انسانی بیداری اور تشکیلِ جدید فکر، حرمہ کا، مقصود کے حصول کے لیے اقبال زمینی اور آسمانی، جسمانی اور روحانی، انسانی سطحوں پر خطاب کرتے ہیں۔ اور مخاطب کا انداز ان کی مرزوی اسلوبیاتی خصوصیت کے طور پر ابھرتا ہے۔ مخاطب میں کام صرف کلامِ اسمیہ سے نہیں چلتا، بات کو پوری طرح کہنے کے لیے یا ترسیل معنی کے لیے گفتگو میں فعلیت ناگزیر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مخاطب کے باعث اقبال کی شاعری میں فعلیت کے پردے کا رُخ آنے کے لیے راہ کھُل جاتی ہے۔ اقبال کی ابتدائی شاعری میں فعلیت کے امکانات کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ اور وہ ہے مناظرِ فطرت سے ہم کلامی کی شدید خواہش۔ اقبال فطرت کی روح میں اترنا، اسے سمجھنا اور اس سے ایک با معنی رشتہ استوار کرنا چاہتے ہیں، گویا مخاطب فطرت یا فطرت کے مناظر یا اس کی روح سے ہے اور اس ہم کلامی



COMMUNICATION میں گفتگو کا یہ پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔ البتہ ابتدائی شاعری میں فطرت سے مخاطب کی لئے خدید ہے، بعد میں یہ کچھ کم ہو گئی۔ بعد کی شاعری میں فطرت کا کہیں ذکر آیا بھی ہے تو پس منظر کے طور پر یا فضا آفرینی کے لیے یا نظم کے مرکزی خیال کو REINFORCE کرنے یا اس کا اثر بڑھانے کے لیے، جس کی اچھی مثالیں ذوق و شوق اور ساقی نامہ کے پہلے حصے میں یا مسجد قرطبہ کے آخری بند میں ملتی ہیں۔

اقبال کے یہاں مخاطب کی لئے کے وسعت اختیار کرنے کی کئی وجہیں ہیں۔ ان کے کئی منطقے، کئی دائرے اور کئی رخ ہیں۔ آل احمد سرور نے ایک جگہ لکھا ہے کہ الیٹ نے شاعری کی جن تین آوازوں کا ذکر کیا ہے، اقبال کی شاعری میں وہ تینوں آوازیں ملتی ہیں۔ یہ سمیع ہے کہ اقبال کے یہاں شاعر خود سے بھی بات کرتا ہے، دوسروں سے بھی بات کرتا ہے اور اپنے ڈرامائی کرداروں کے ذریعے بھی بات کرتا ہے جو شاعری کی غیر نفسی جہت ہے۔ لیکن ہمارا خیال ہے کہ اقبال کے یہاں پہلی آواز کمزور ہے اور دوسری اور تیسری آوازوں کی کار فرمائی نسبتاً زیادہ ہے۔ اکثر و بیشتر اقبال دوسروں سے بات کرتے ہیں یا دوسروں کے ذریعے بات کرتے ہیں۔ دوسری آواز کا رخ اگرچہ خارج کی طرف ہے، لیکن کلام سکا سرچشمہ چونکہ خود شاعر کی ذات ہے، اس لیے اس سے مخاطب کا انداز پیدا ہوتا ہے، اور تیسری آواز میں چونکہ بات تخیلی، آرٹیکی یا ڈرامائی کردار یا کرداروں کے ذریعے کرانی جاتی ہے، اس لیے اس سے مکالمے کا انداز پیدا ہوتا ہے۔ ان دونوں پیرایوں یعنی مخاطب اور مکالمے میں ذرا سا فرق ہے۔ اگرچہ مخاطب میں بھی مکالمہ ہے لیکن ایک طرف، یعنی اس میں کہنے کی جہت ہے سننے کی نہیں، یعنی کوئی دوسرا نہیں بولتا۔ جبکہ مکالمہ دو یا دو سے زیادہ آوازوں کی مدد سے تشکیل پاتا ہے، البتہ فعلیت دونوں میں ناگزیر ہے۔ اقبال کے یہاں بالخصوص دوسری اور تیسری آوازیں مختلف النوع اور مختلف المعانی ہیں۔ ان میں باری تعالیٰ، پیغمبر، فرشتے، انسان، بزرگانِ دین اور اشیا اور فطری مناظر سب شامل ہیں۔ اقبال کو فخر ہے کہ حضرت یزداں میں بھی وہ چپ نہ رہ سکے اور کوئی اس بندہ گستاخ کا منہ بند نہ کر سکا۔ وہ خدا کو اربابِ وفا کا شکوہ بھی سناتے ہیں اور اسے مجبور بھی کرتے ہیں کہ



۱۶۶

وہ خوگرِ حمد سے تھوڑا سا گلہ بھی سن لے۔ باری تعالیٰ سے مخاطب کی یہ کیفیت بہت سی غزلوں اور نظموں کا مرکزی احساس ہے۔ اکثر جگہ اس سے چیلنج کی فضا ابھرتی ہے، اور باری تعالیٰ کے حضور میں نہ صرف طرح طرح کے سوال اٹھائے جاتے ہیں، بلکہ انسان کی بے مانگی کے باوجود اس کے وجود پر شدید ترین اصرار کی کیفیت بھی ملتی ہے۔ اس بارے میں صرف بابِ جسریں کی ابتدائی غزلوں کے چند اشعار دیکھ لینا کافی ہوگا :

اگر کج رو ہیں انجسم آسماں تیرا ہے یا میرا  
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا  
اگر ہنگامہ ہلے شوق سے ہے لامکاں خالی  
خطا کس کی ہے یا رب لامکاں تیرا ہے یا میرا  
محمد بھی ترا، جسریں بھی، قرآن بھی تیرا  
مگر یہ حربِ شیریں تر جہاں تیرا ہے یا میرا  
اسی کو کب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن  
زوالِ آدمِ خاکِ زیاں تیرا ہے یا میرا

باغِ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں  
کارِ جہاں دراز ہے، اب مرا انتظار کر  
روزِ حساب جب مرا پیش ہو دفترِ عمل  
آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

میری نوائے شوق سے شورِ حریمِ ذات میں  
غلغلہ ہائے الاسماں بستکدہٗ صفات میں  
تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا  
میں ہی تو ایک راز تھا سیئہٗ کائنات میں

۱۶۷

یارب یہ جہان گزراں خوب ہے لیکن  
کیوں خوار ہیں مردانِ صفائش و ہنرمند  
چپ رہ نہ سکا حضرتِ یزداں میں بھی اقبال  
کرتا کوئی اس بندہ گستاخ کا منہ بند

اقبال کی بعض نظموں میں ساقی سے بھی خطاب ہے، عام معنی میں بھی اور روحانی معنی میں بھی / لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی / ان میں محبت و عقیدت کی ایک لطیف و دلآویز کیفیت ہے۔ ویسے کلامِ اقبال میں ایسی منظومات کی کمی نہیں جن کے عنوان یا پہلے مصرعے ہی سے ان کی مخاطبت ظاہر ہو جاتی ہے۔ ان میں خاص خاص شخصیتوں یا کرداروں سے خطاب کیا گیا ہے۔ اقبال کے اسلوبیاتی مطالعے میں خطاب کی اس شدید خواہش کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس بارے میں ذیل کی نظموں کے صرف عنوان دیکھ لینا کافی ہوگا:

امراے عرب سے، صوفی سے، اے پیرِ حرم، نسخِ مکتب سے، فلسطینی عرب سے،

اہلِ مصر سے، خطاب بہ جوانانِ اسلام،

پنجاب کے دیہقان سے، پنجاب کے پیر زادوں سے،

ماہرِ نفسیات سے، اہلِ ہنر سے، اپنے شعر سے، ناظرین سے، بھول کا تحفہ عطا

ہونے پر۔ ایک نوجوان کے نام، نصیحت، جاوید کے نام، جاوید سے، ایک فلسفہ

زدہ سید زاد سے کے نام، عبدالقادر کے نام، ... کی گود میں بی دیکھ کر، طلبہ

علی گڑھ کے نام۔

اب بعض نظموں کا یہ آغاز دیکھیے :

اے ہمالہ اے فصیلِ کشورِ ہندوستان

ہمالہ /

کس نباں سے اے گلِ پژمرده تجھ کو گل کہوں

گلِ پژمرده /

ہاں دُور سے اے محیطِ آبِ گنگا تو مجھے

صدا سے درد /

اے چاندِ حسن تیرا نظرت کی آبرو ہے

چاند /



صبح کا ستارہ / لطف ہساں کی شمس و قمر کو چھوڑ دوں  
 نیا شوال / سچ کہہ دوں اے برہمن گر تو بُرا نہ مانے  
 بلال / چمک ٹھٹھا جو ستارہ ترے مقدر کا  
 رخصت اے بزمِ جہاں / سوے وطن جاتا ہوں میں  
 دردِ عشق / اے دردِ عشق ہے گہ آبِ دار تو  
 سوامی رام تیرے / ہم بغل دریا سے ہے اے قطرۂ بے تاب تو  
 کنارِ راوی / نہ پوچھ مجھ سے جو ہے کیفیت مرے دل کی

قطع نظر ان منظومات کے جن میں مخاطب خاص شخصیات سے یا مناظر یا اشیاء سے ہے جن کو نام زد کر دیا گیا ہے، شعر اقبال کی عام کیفیت ایک ایسے مخاطب کی ہے جس کو عمومی مخاطب کہنا مناسب ہوگا۔ یہ مخاطب بنی نوع انسان سے، رسالتِ آب سے، اہل ہند سے، جو امان قوم سے، یا ملتِ اسلامیہ سے ہے۔ عمومی مخاطب کی یہ کیفیت اقبال کی پوری شاعری میں موجِ ہم نشین کی طرح جاری و ساری ہے۔ مسائل کیسے ہوں اقبال اکثر و بیشتر انھیں مخاطب کے پیرایے میں پیش کرتے ہیں:

ہے مریدوں کو تو حق بات گوارا لیکن  
 شیخ و ملا کو بُری لگتی ہے درویش کی بات (حکومت)

نہیں منت کش آبِ بشنیدن داستانِ میری  
 غمخوشی گفتگو ہے، بے زبان ہے زبانِ میری (تصویر درد)

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں  
 تو ابھی رہگذر میں ہے قیدِ مقام سے گزر  
 ترا علاجِ نظر کے سوا کچھ اور نہیں  
 مصرودِ حجاز سے گزر پاس و شام سے گزر

خدا تجھے کسی طوفان سے آشنا کر دے (طالب علم)

۱۶۹

دل سوز سے خالی ہے نگہ پاک نہیں ہے  
پھر اس میں عجب کیا کہ توبے پاک نہیں ہے

تری نگاہ فرومایہ ہاتھ ہے کوتاہ

تری خودی سے ہے روشن ترا حریم وجود (تیا تر)

اے اہل نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن (فنونِ لطیف)

اے کہ ہے زیرِ فلک مثلِ شررِ تیری نمود (وجود)

غلط نگر ہے تری چشمِ نیم باز اب تک (رومی)

تمخاطبِ ہادی تعالیٰ سے ہو، حضورِ رسالت مآب سے، یا عام انسان سے، اس میں نسبتِ من و تو کی ہے یعنی متکلم بہ حاضر گویا سرچشمہ اقبال کی ذات ہے اور خطاب کسی دوسرے سے ہے۔ یہ مکالمے کی صورت ایک جہت ہے یعنی نجی اور شخصی، جس میں کلام ایک طرف سے ہوتا ہے یعنی متکلم کی طرف سے۔ دوسرے لفظوں میں یہ گفتگو ایک طرف ہے۔ اقبال کے یہاں مکالمے کی اس شخصی اور ایک طرفہ جہت کے علاوہ غیر شخصی جہتیں بھی ہیں جن میں گفتگو دو طرفہ ہے، یا مکالمے میں دو سے بھی زیادہ آوازیں ہیں۔ اس سے وہ مکالماتی فضا تیار ہوتی ہے جو اقبال کے اسلوب میں مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں غائب بہ غائب یعنی زید بنام احمد، یا جاندار بنام غیر جاندار یا غیر جاندار بنام جاندار یا غائب بہ حاضر یا حاضر یا غائب بہ سب صورتیں ملتی ہیں۔ اس انداز کی ابتدا ان نظموں سے ہوتی ہے جہاں اقبال کوئی سببی آموز حکایت یا تاریخی واقعہ یا ایسی واردات بیان کرنا چاہتے ہیں جس سے وہ فلسفے یا اخلاق و روحانیت کا کوئی نکتہ اخذ کر سکیں۔ مثلاً

خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا / یا اک مولوی صاحب کی سناتا ہوں کہ ان  
( رہ اور رندی ) یا / آئے جو قبروں میں دوستارے / کہنے لگا ایک دوسرے سے /  
( دو ستارے ) یا کلی سے کہہ رہی تھی ایک دن شبہم گلستاں میں / ( پھولوں کی ٹہنزدی )  
لیکن بعد میں مکالمے کی یہ حکایتی کیفیت مدہم ہو جاتی ہے اور اس میں اُن الہی، اساطیری  
اور تاریخی جہات کا اضافہ ہوتا ہے جو ایکپ یعنی رزمیہ شاعری کے شناخت نامے سے  
تعلق رکھتی ہیں۔ اقبال کے یہاں ڈرامائیت اور مکالماتی لہجے سے نہ صرف حسن کی نئی جہات  
روشن ہوتی ہیں بلکہ رفعت کے نئے امکانات زیرِ دام آگئے ہیں۔ ظاہر ہے اس مکالماتی  
لہجے کی تکمیل فعلیت سے ہٹ کر ہو ہی نہیں سکتی۔ اس بات سے ایک غلط فہمی کا امکان  
ہے۔ یہ صحیح ہے کہ جہاں مخاطب اور مکالماتی فضا ہوگی، فعلیت ضرور ہوگی، لیکن اس  
کا برعکس صحیح نہیں۔ یعنی ضروری نہیں کہ جہاں فعلیت ہو وہاں مخاطبت اور مکالمہ بھی ہو۔  
مخاطب اور مکالمے کے لیے فعلیت شرط ہے۔ فعلیت کے لیے مخاطب یا مکالمہ شرط نہیں، وہ  
اس لیے کہ فعلیت بت ہزار شیوہ ہے مخاطبت کے بغیر بھی وہ کار فرما رہتی ہے، جیسا کہ  
میر تقی میر کے یہاں ہوا ہے یا غالب کے یہاں ہے، جہاں فعلیت اجمال کے ساتھ ابہام کا  
پہلو بھی رکھتی ہے جو معنی آفرینی یا تہ داری کا بھی ساتھ دیتا ہے۔ یا ایک فعلیت وہ ہے  
جو آزادی کے بعد جدید غزل اور جدید نظم میں ملتی ہے جس میں تازہ کاری کے ساتھ ساتھ  
نئی پسیر تراشی اور علامت سازی بھی ملتی ہے، اور شعر کی نئی گرامر خلق کرنے کی کوشش  
بھی۔ بہر حال یہ موضوع اس وقت بحث سے خارج ہے۔

اقبال کی مکالماتی شاعری میں کہیں ہماری ملاقات ابلیس و جبریل سے ہوتی ہے  
تو کہیں خضر و موسیٰ و ابراہیم و اسماعیل و الیاس و رام و رام تیرتھ و گوتم و نانک و شو و  
دشوا سترے۔ ان میں سکندر و نوشیرواں و بارون و غزنوی و غوری و شیرشاہ و پیر سلطان  
کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں، اور افلاطون و رازی و فارابی و بوعلی سینا و غزالی  
و ابن عربی سے ملاقات بھی ہوتی ہے۔ کہیں فردوسی و نظامی و عطار و رومی جو گفتگو  
ہیں تو کہیں ہم خرد کے نغمہ شیریں سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اقبال کی مکالماتی محفل



میں بھرتی ہری فیضی و عرفی و خوشحال خشک و صائب و کلیم و بیدل و غالب بھی نظر آتے ہیں اور شکسپیر اور گوئے، نطشے، سپنزا، پبولین، ہیگل، مارکس، لینن، موسلین اور مصطفیٰ کمال کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں۔ یہاں منصور حلاج، بوعلی قلندر، خواجہ معین الدین اجمیری جیستی بھی ہیں اور مجدد العہد ثانی اور مظہر جانِ جاناں بھی۔ اس سے شعرا اقبال کی نہ صرف معنیاتی دستوں کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ اس بات کا بھی کہ ان کی شعریات میں مکالمے کی کیسی مرکزیت حاصل ہے۔ ذیل کے مصرعوں میں کہنا، کہا، کہتا، کہتے، پوچھنا وغیرہ افعال کی جو تکرار ملتی ہے، وہ شعرا اقبال کے مکالماتی لہجے کی تفہیم میں نظر انداز نہیں کی جاسکتی :

کہتے ہیں فرشتے کہ داؤدیز ہے مومن	( مومن )
کہتا ہے زمانے سے یہ درویشِ حواں مرد	( قلندر کی پہچان )
اک رات ستاروں سے کہا نجمِ محسّر نے	( اذان )
کل اپنے مریدوں سے کہا پیرِ مناں نے	( قطعہ )
کہا پہاڑ کی ندی نے سنگِ یزے سے	( امتحان )
علم نے مجھ سے کہا عشق ہے دیوانہ پن	( علم و عشق )
اک مرد فرنگی نے کہا اپنے پسر سے	( نصیحت )
اک پیشواے قوم نے اقبال سے کہا	( شفاخانہ حجاز )
ایک دن اقبال نے پوچھا کلیم طور سے	( کفر و اسلام )
ہاتھ نے کہا مجھ سے کہ فردوس میں اک روز	( فردوس میں ایک مکالمہ )
اک مفلس خود دار یہ کہتا تھا خدا سے	( سوال )
عقل نے ایک دن یہ دل سے کہا	( عقل و دل )

اقبال کے یہاں ایسی نظموں کی کمی نہیں جن کی بنیاد ہی مکالمے پر ہے۔ یہ مکالمہ مذہبی کرداروں، اشخاص یا اشیا کے مابین ہے۔ ایسی نظمیں تمام و کمال مکالماتی ہیں۔ ان میں مکالمے کے دو نقطے ہیں اور دونوں کلام میں برابر کے شریک ہیں۔ ان مکالماتی نظموں کے محض عنوانات ہی پر ایک نظر ڈال لینا مناسب ہوگا :

پہاڑ اور گلہری، مکڑا اور مکھی، گائے اور بکری، چیونٹی اور عقاب، رات اور شاعر،  
 شمع و شاعر، شمع و پردانہ، پردانہ اور جگنو، بجہ اور شمع، شبہم اور ستارے،  
 پیرن اور شبہم (صبح چن)، نسیم و شبہم، تصویر و مصوّر، سلطان ٹیپو کی وصیت  
 خوشحال خاں کی وصیت، ہارون کی آخری نصیحت، بڑھے بلوچ کی نصیحت  
 بیٹے کو، قید خانے میں معتمد کی فریاد، فرمان خدا فرشتوں سے، پرندے کی فریاد  
 خفتگان خاک سے استفسار، جبریل اور ابلیس، ابلیس و یزداں، ابلیس کی مجلس  
 شوبہی، ابلیس کی عرضداشت، ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام،  
 ایک بحری فستاق اور سکندر، مرید ہندی و پیر رومی۔

خضر راہ بھی اسی نوعیت کی نظم ہے۔ اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہ دراصل  
 مکالمہ ہے مابین شاعر و خضر۔ شاعر رات کے وقت گوشہ دل میں اک جہان اضطراب کو  
 پھپھائے ساحل دریا پر محور نظر ہے :

شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم میر  
 تھی نظر جیسا کہ یہ دریا ہے یا تصویر آب  
 رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں امیر  
 انجم کم صنو گوشتِ طلسم ماہتاب

اس منظر کشی کے بعد شاعر کیا دیکھتا ہے :

دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیک جہاں پیا خضر  
 جس کی پیری میں ہے مانند سحر رنگ شباب  
 کہہ رہا ہے مجھ سے اے جویاے امراہ ازل  
 چشم دل دا ہو تو ہے تقدیر عالم بے حجاب  
 دل میں یہ سن کر بپا ہنگامہ محشر ہوا  
 میں شہید جب تجو تھا یوں سخن گستر ہوا

اس کے بعد باقاعدہ گفتگو کا آغاز ہوتا ہے، سوال و جواب کا سلسلہ ہے جس کے



۱۷۳

ذریعے صحرا نوردی، زندگی، سلطنت، سرمایہ و محنت اور دنیاے اسلام کے آثار و کوائف پر اظہارِ خیال ہے۔ اس مکالماتی کیفیت کی جھلک بابِ جبریل کی اور بعد کی کئی غزلوں میں بھی ملتی ہے اور بعض غزلیں تو تمام و کمال اسی پیرایے میں ہیں۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال / پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہِ دامن / ہے۔ مثنوی کے چند اشعار منظر یہ ہیں:

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہِ دامن

مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن

بھول ہیں صحر میں یا پریاں قطار اندر قطار

اددے اددے نیلے نیلے پتے پیسے پیرہن

برگ گل پر رکھ گئی شبِ نیم کا موتی بادِ صبح

اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن

اور اس کے فوراً بعد وہی مخاطب کا انداز اور مکالماتی فضا ہے:

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سوراخِ زندگی

تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

اقبال کی تمام اچھی نظموں میں مخاطب اور مکالمے کی یہ ساختی کیفیت کسی نہ کسی شکل

میں ضرور ابھرتی ہے اور اسلوبیاتی اعتبار سے قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہے، طلوعِ

اسلام ہو یا خضرِ راہ، مسجدِ سربطہ یا ذوق و شوق ہو، ساقی نامہ ہو، لالہ صحرا یا شجاعِ امید

سب میں مخاطب یا مکالمے کی ساختی فضا ہے اور صرفی و نحوی التزامِ گفتگو ہی کا ہے،

فعلیت جس کے لیے ناگزیر ہے۔ شاعر اُمید کے ان اشعار پر بات کو ختم کیا جاسکتا ہے:

اک شوخِ کرن، شوخِ مشال، نگہِ حور

آرام سے فارغِ صفت جو ہر سیلاب

بولی کہ مجھے رخصتِ تنویر عطا ہو

بہ تک۔ ہو مشرق کا ہر اک ذرہ جہاں تاب



پھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو  
جب تک نہ اٹھیں خواب کے مردان گراں خواب

ادھر کی اس بحث سے ظاہر ہے کہ اقبال اگرچہ اس میت سے کام لیتے ہیں اور ایک مضبوط تخلیقی حربے کے طور پر اس کو استعمال کرتے ہیں، لیکن اس کے تحدید یا امکانات کی کمی کے خطروں کا بھی انھیں وجدانی طور پر احساس تھا، اس لیے اس سے گریز بھی کرتے ہیں اور جلد اس تنگ نامے سے باہر فعلیت کی کھل فضا میں آجاتے ہیں۔ ان کے موضوعی محرکات اور کشاکش خیال یعنی DISCOURSE کے تقاضے بھی اسی کے حق میں ہیں۔ شعر اقبال کی حرک اور پیغامی نے اسلوبیاتی اعتبار سے فعلیہ احساس ہی کے ذریعے صورت پذیر ہو سکتی تھی، لیکن یہ بات اہم ہے کہ اس میں کلمہ حصریہ کا عمل دخل زیادہ نہیں ہے بلکہ اس کی ساختی (STRUCTURAL) نوعیت مخاطب اور مکالمے کی ہے۔ اقبال کے یہاں مکالماتی منظموں میں بڑی وسعت ہے اور ان کی تعمیہ تشکیل کئی طرح سے ہوتی ہے۔ ابتدائی منظومات میں انسان بہ فطرت یا فطرت بہ انسان نیز واقعہ گوئی، بیان واردات یا حکایت سنانی کو بھی دخل ہے، لیکن بعد کا غالب مکالماتی رجحان بندہ بہ خدا، بندہ بہ پیغمبر، بندہ بہ فرشتگان اور شاعر بہ بنی نوع انسان، شاعر بہ ملت اور شاعر بہ جوانان قوم سے بہارت ہے۔ نیز انسان بہ اشیا یا اشیا بہ اشیا یا شاعر بہ بزرگان دین یا شاعر بہ ائمہ فن کے مکالماتی سلسلے بھی دائرہ دائرہ پھیلے ہیں جن میں شاعر نے حیات و کائنات اور عشق و خودی اور فقر و بستی کے اسرار و رموز کے جہان معنی آباد کر دیے ہیں، جس سے فعلیت کے امکانات کو بروئے کار آنے کا موقع مل گیا ہے۔ یہ فعلیت مخاطب اور مکالمے کے زیادہ استعمال کی وجہ سے جہاں جہاں توضیح و تشریح کی حدود تک پہنچ گئی ہے، شعر کا درجہ متاثر ہوا ہے، ورنہ جہاں جہاں اسے فنکارانہ طور پر برتا گیا ہے، حُسن و کشش، کیف و سرستی، نیز آمزہ کاری اور معنی آفرینی کا حق ادا کرنے میں مدد ملی ہے۔ فعل کا استعمال اقبال کے یہاں غیر رسمی NON-CONVENTIONAL نہیں ہے، اور اگرچہ نئی گرامر خلق

۱۷۵

کرنے کی کوشش نہیں ملتی، لیکن یہ بات اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے کہ اقبال نے منیاں  
وسعتوں کی پیمائش میں فعلیت کے گونا گوں امکانات سے کام لیا، اور لہجے کی حجازیت  
اور عجمیت کے اوصاف اسی فعلیت نے اردو سے ان کے ہر درجہ تخلیقی رشتے کو  
استوار رکھنے میں مدد دی۔

۶۱۹۸۰

# فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام

(۱)

شاعری کی اہمیت و عظمت کا اصل فیصلہ وقت کرتا ہے۔ میر و غالب اپنے  
عہد میں ناقدری زمانہ کی برابر شکایت کرتے رہے، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ  
ان کی غلطیوں کا نقش روشن ہوتا گیا۔ اس معنی میں وقت یا زمانہ کوئی مجرد  
تصور نہیں، بلکہ کسی بھی معاشرے میں کسی شعری روایت سے فیض یاب ہونے  
والے صاحب الرائے حضرات کی پسند و ناپسند کا حامل ضرب ہے۔ اس کے  
ذریعے بازیافت، تحسین و تنذیم اور تعین قدر کا سلسلہ بھی جاری رہتا ہے، اس  
نظر سے دیکھیے تو بیسویں صدی میں اقبال کے بعد فیض واحد شخصیت ہیں جن کی  
اہمیت کا بالعموم اعتراف کیا گیا ہے۔ ان کے معاصرین میں دوسری اہم شخصیتیں  
بھی ہیں، لیکن ان میں سے کسی کو وہ مقبولیت اور ہر دلعزیزی نصیب نہیں ہوئی جو



فیض کے حقے میں آئی۔ اگرچہ مقبولیت ہی اہمیت کا واحد معیار نہیں۔ لطفِ سخن اور قبولِ عام کو خدا داد کہا گیا ہے، مگر اس میں بڑا ہاتھ شاعر کے جوہر ذاتی کا ہوتا ہے۔ فیض کی شاعری نے اپنی حیثیت کو آہستہ آہستہ منوایا۔ نقشِ فریادی کے بعد دوسرا مجموعہ دستِ صبا اگرچہ ایک جست کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن اس کے وجوہ محض سوانحی یا تاریخی نہیں، تخلیقی بھی تھے۔ تاہم اس زمانے کے تنقیدی مضامین میں فیض کا نام بارھویں پندرھویں نمبر پر لیا جاتا تھا۔ پھر ایک زمانہ ایسا بھی آیا جب فیض کے شعری ابہام اور غنائی لہجے کو ہدفِ ملامت بنایا گیا، اور کھل کر اعتراض کیے گئے لیکن اس کے باوجود فیض کی اہمیت روز بروز بڑھتی گئی، اور رفتہ رفتہ یہ آواز پوری اردو شاعری پر چھا گئی۔ دوسروں کے چراغ یا تو ماند پڑ گئے یا بجھ گئے اور فیض کی آواز اپنے مہند کی آواز تسلیم کی جانے لگی۔

اب وہی حرفِ جنوں سب کی زباں کھڑی ہے  
جو بھی چل نکلی ہے وہ بات کہاں کھڑی ہے  
دستِ صبا دھبی عاجز ہے کفِ گلچیں بھی  
بوئے گل کھڑی، نہ بلبیل کی زباں کھڑی ہے  
ہم نے جو طرزِ فغاں کی ہے نفس میں ایجاب  
فیض گلشن میں وہی طرزِ بیاں کھڑی ہے

تخلیق کا راستہ جس طرح پر پیچ اور پر اسرار ہے، اسی طرح تنقید میں بھی شعری اہمیت کی گہرائی کھونٹنا نہایت دشوار اور وقت طلب ہے۔ ہر بڑی شاعری دراصل اپنا پیمانہ خود ہوتی ہے۔ بڑا شاعر یا تو کسی روایت کا خاتمہ ہوتا ہے یا کسی طرزِ نو کا موجد ہوتا ہے۔ وہ بہر حال باقی ہوتا ہے۔ فرسودہ روایات پر مبنی غریب لگتا ہے، اظہار کے لیے نئے پیمانے تراشتا ہے، اور نئی شعری گرامر خلق کرتا ہے۔

وہ یا تو اپنے زمانے سے آگے ہوتا ہے یا اپنے عہد کے 'درد و داغ' و 'سوز و ساز' و 'تجو و آرزو' کی ایسی ترجمانی کرتا ہے کہ اپنے وقت کی آواز بن جاتا ہے۔ فیض کا کارنامہ کیا ہے؟ فیض کی شاعری کو اس تناظر میں دیکھیں تو کئی سوال پیدا ہوتے ہیں۔ کیا وہ باغی شاعر تھے؟ شاید نہیں۔ کیا وہ اپنے وقت سے آگے تھے؟ اس کا جواب بھی اثبات میں نہیں ملے گا۔ ترقی پسند تحریک کی ابتدا ہو چکی تھی۔ خود فیض نے کئی جگہ کہا ہے کہ انھیں اس راہ پر ٹو اکڑ رشید جہاں نے لگایا۔ جہاں تک 'دکشن' کا تعلق ہے، فیض کا 'دکشن' غالب اور اقبال کے 'دکشن' کی تو کیسے صحیح ہے۔ فیض کی تمام لفظیات فارسی اور کلاسیکی شعری روایت کی لفظیات سے مستعار ہے، یا پھر اس کا ایک حصہ ایسا ہے جو تمام ترقی پسند شاعروں کے تصرف میں رہا ہے جس میں فیض کی اپنی کوئی انفرادیت نہیں۔ یہ سب باتیں جتنی صحیح ہوں، اتنا ہی یہ بھی صحیح ہے کہ فیض کی شاعری میں کچھ ایسی نرمی اور دل آویزی، کچھ ایسی کشش اور جاذبیت، کچھ ایسا لطیف و اثر، کچھ ایسی درد مندی اور دل آسانی اور کچھ ایسی قوتِ شفا ہے، جو ان کے معاصرین میں کسی کے ہتھ میں نہیں آتی۔ آخر اس کا راز کیا ہے؟ سماجی سیاسی احساس، سامراج دشمنی، عوام کے دکھ درد کی ترجمانی، سرمایہ داری کے خلاف نبرد آزمانی، جبر و استبداد، استعمار اور ظلم و بے انصافی کے خلاف احتجاج، امنِ عالم، بہتر معاشرے کی آرزو و مندی، یہ سب ایسے موضوعات ہیں جن پر کسی کا اجارہ نہیں۔ یہ عالمی موضوعات ہیں اور سرمایہ داری اور نوآبادیت کے خلاف دنیا بھر کی عوامی تحریکوں میں ان کا ذکر عام ہے۔ اردو ہی میں دیکھیے تو سب ترقی پسند شعراء کے یہاں یہ موضوعات قدر مشترک کے طور پر ملیں گے۔ فیض کا نظریہ حیات اور ان کی فکر وہی ہے جو دوسرے ترقی پسند شعراء کی ہے، یعنی ان کے موضوعات دوسرے ترقی پسند شعراء کے موضوعات سے الگ نہیں، تو پھر فیض کی انفرادیت اور اہمیت کس بات میں ہے؟ یعنی فیکری یا موضوعاتی سطح پر اگر ان میں کوئی ایسی خاص



بات نہیں، جو ان کو دوسروں سے نمیز اور ممتاز کر سکے تو پھر وہ شعری طور پر دوسروں سے الگ اور ان سے ممتاز کیوں کر ہوئے، اس سوال کے جواب کی ایک صورت یہ ہے کہ شاعری میں نظر ماتی یا فکری یکسانیت دراصل شعری یکسانیت نہیں ہوتی۔ اس لیے کہ فکری یکسانیت اور تخلیقی یا معنیاتی یکسانیت میں فرق ہے۔ کسی بھی شاعر کا معنیاتی نظام کوئی مجرّد وجود نہیں رکھتا۔ یہ اپنے اظہار کے لیے زبان کا محتاج ہوتا ہے۔ ہر بڑا شاعر اس معنی میں نئی زبان خلق کرتا ہے، کہ خواہ وہ نئے لفظ بڑی تعداد میں ایجاد نہ کرے، اور تمام اظہاری سانچے کلاسیکی روایت سے مستعار لے تاہم اگر وہ ان کو ایک نئی لذت اور کیفیت سے سرشار کر دیتا ہے، یا دوسرے لفظوں میں وہ ان میں نئی معنیاتی شان پیدا کر دیتا ہے تو اس کا اسلوب ماتی امتیاز ثابت ہے۔ چنانچہ اسلوب ماتی امتیاز ثابت ہے تو معنیاتی امتیاز بھی لازم ہے کیونکہ اسلوب مجرّد ہمیت نہیں۔ جو حضرات ایسا سمجھتے ہیں، وہ اسلوب کو محدود طور پر لیتے ہیں اور اس کی صحیح تعبیر نہیں کرتے۔ اس لیے کہ اسلوب ماتی خصائص معنیاتی خصائص کے منظر میں، ان سے الگ نہیں۔ پس اگر شعری اظہارات عالم ہیں تو معنیاتی نظام بھی دوسروں سے الگ ہو سکتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ فیض احمد فیض نے اردو شاعری میں نئے الفاظ کا اضافہ نہیں کیا، تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ انھوں نے نئے اظہاری پیرایے وضع کیے، اور سینکڑوں ہزاروں لفظوں، ترکیبوں، اور اظہاری سانچوں کو ان کے صدیوں پرانے مغامیم سے ہٹا کر بالکل نئے معنیاتی نظام کے لیے برتا، اور یہ اظہاری پیرایے اور ان سے پیدا ہونے والا معنیاتی نظام بڑی حد تک فیض کا اپنا ہے۔ اگر اس بات کو ثابت کر سکتے ہیں تو فیض کی انفرادیت اور اہمیت خود بخود ثابت ہو جاتی ہے۔

یہ سامنے کی بات ہے کہ فیض نے کلاسیکی شعری روایت کے سرچشمہ فیضان سے پورا پورا استفادہ کیا۔ ان کی لفظیات کلاسیکی روایت کی لفظیات ہے لیکن اپنی تخلیقیت کے جادوئی مس سے وہ کس طرح نئے معنی کی تخلیق کرتے ہیں یہ دیکھنے



سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ تنقید جو صرف نظریے یا موضوع پر انحصار کرتی ہے، اور فنی استعداد، تازہ کارانہ احساس، اور اظہاری کمالات پر نظر نہیں رکھتی، فیض کے لطف سخن کے رازوں کو نہیں پاسکتی۔ آئیے اس بات کی وضاحت کے لیے زنداں نامہ کی ایک اچھی نظم ”ملاقات“ پر نظر ڈالیں:

یہ رات اُس درد کا شجر ہے  
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے  
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں  
میں! کچھ مشعل بجھ ستاروں  
کے کارواں۔ گھر کے کھو گئے ہیں  
ہزار مہتاب، اس کے ساتھ  
میں اپنا سب نور، رو گئے ہیں  
یہ رات اس درد کا شجر ہے  
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے

اس نظم کی بنیاد جیسا کہ نظام ہوتا ہے رات اور صبح کے تصورات پر ہے۔ رات، درد و غم یا ظلم و بے انصافی کا استعارہ ہے اور صبح عار و روشن افق فتحی کی نشانی ہے۔ تاریکی اور روشنی کا یہ تلامذہ اور اس کا سماجی سیاسی مفہوم فکری اعتبار سے کوئی انوکھی بات نہیں۔ رات اور صبح کا سماجی سیاسی تصور دنیا بھر کی شاعری میں ملتا ہے اور مغربی اعتبار سے غیر معمولی نہیں۔ لیکن شاید ہی کسی کو اس بات سے انکار ہو کہ فیض کی نظم معیوبی نہیں ہے۔ یہ لطف و اثر کا مرقع ہے۔ اگرچہ ان علامہ میں جن پر اس نظم کی بنیاد ہے کوئی ندرت نہیں، لیکن نظم کے اظہاری پیرایے اور مغنیاتی نظام میں ندرت ہے۔ ظاہر ہے اس ندرت تک ہماری رسائی ان

اظہاری پیرایوں ہی کے ذریعے ہو سکتی ہے جو شاعر نے استعمال کیے ہیں۔ شاعر نے رات کو درد کا شجر کہا ہے جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے۔ عظیم تر اس لیے کہ اس کی شاخوں میں لاکھوں مشعل بجٹ ستاروں کے کارواں، گھبر کے کھو گئے ہیں۔ نیز ہزاروں مہتاب اس کے سائے میں اپنا سب نور رو گئے ہیں۔ رات، درد اور شجر پرانے لفظ ہیں لیکن رات کو درد کا شجر کہنا نا درپیرایہ اظہار ہے۔ چنانچہ رات کا شجر ستاروں کے کارواں، اور مہتاب سے مل کر جو ایسی مجری مرتب ہوتی ہے، وہ حد درجہ پُر تاثیر ہے۔ نیز ستاروں کے کاروانوں کا کھوجانا یا مہتابوں کا اپنا نور رو جانا استعارہ پیرایہ اظہار ہے جو درد کی کیفیت کو اس طرح دیتا ہے۔ درد کو مجھ سے تجھ سے عظیم تر کہنا ذاتی نوعیت کا تجربہ نہیں بلکہ اس کا تعلق پوری انسانیت سے ہے۔ دوسرے بند میں فیض نظم کو معیناتی مؤثر دیتے ہیں :

مگر اسی رات کے شجر سے  
یہ چند لمحوں کے زرد پتے  
گرے ہیں، اور تیرے گیسوؤں میں  
اُبھ کے گلزار ہو گئے ہیں  
اسی کی شبیر سے خامشی کے  
یہ چند قطرے، تری جبیں پر  
برس کے، ہیرے پرو گئے ہیں

بہت سی ہے یہ رات لیکن  
اسی سیاہی میں رونا ہے  
وہ نہرِ خوں جو مری صدا ہے

اسی کے سائے میں نور گر ہے  
وہ موج زر جو تری نظر ہے

لمحوں کو زرد پتے کہنا واضح طور پر مغربی شاعری کا اثر ہے جو فیض کی ایجری میں جگہ جگہ دکھائی دیتا ہے، لیکن گیسو، گنار، شبنم، قطرے، جبیں، ہیرے سب کے سب اردو کی کلاسیکی روایت سے ماخوذ ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے، پہلے بند کی ایجری کو دوسرے بند کی ایجری سے آمیز کر کے فیض نے جس معنیاتی فضا کی تخلیق کی ہے، کیا وہ ذہن کو نئی جمالیاتی کیفیت سے سرشار نہیں کرتی؟ فیض کے کمال فن کا ایک سامنے کا پہلو یہ ہے کہ وہ انقلابی فکر کو جمالیاتی احساس سے اور جمالیاتی احساس کو انقلابی فکر سے الگ نہیں ہونے دیتے۔ بلکہ اپنے تخلیقی لمس سے دونوں کو آمیز کر کے ایک ایسی شعری لذت اور کیفیت کو خلق کرتے ہیں جو مخصوص جمالیاتی شان رکھتی ہے، اور جس کی نظیر عہدِ حاضر کی اردو شاعری میں نہیں ملتی۔

نظم کے دوسرے حصے میں یہی جمالیاتی کیفیت جاری رہتی ہے۔ درد کی رات بہت سہیہ ہے، لیکن محبوب کی نظر جس کو موج زر کہائے، اسی کے سائے میں نور گر ہے۔ کوئی دوسرا شاعر ہوتا تو رات کے بعد صبح کے تصور کو سطحی رجائیت میں بدل کے رکھ دیتا۔ نظم کے پورے معنیاتی نظام اور ہر مصرعے سے فیض کی ذہنی سطح اپنے عہد کے دوسرے شعراء سے الگ نظر آتی ہے۔ آخری حصے میں شاعر، سحر کے عام رومانی تصور کو رد کرتا ہے کہ الم نصیبوں، جگر نگاروں کی صبح افلاک پر نہیں ہوتی، بلکہ :

جہاں پہ ہم تم کھڑے ہیں دونوں  
سحر کا روشن افق یہیں ہے



یہیں پر غم کے شرار کھیل کر  
شفق کا گلزار بن گئے ہیں!

فیض کا انفراد نظم اور غزل دونوں میں ثابت ہے۔ نظم کے بعد اب  
ایک نظم نما غزل "طوق و دار کا موسم" سے یہ اشعار دیکھیے:

روش روش ہے وہی انتظار کا موسم  
نہیں ہے کوئی بھی موسم بہار کا موسم

یہ دل کے داغ تو دکھتے تھے یوں بھی پر کم  
کچھ اب کے اور ہے ہجرانِ یار کا موسم

یہی جنوں کا، یہی طوق و دار کا موسم  
یہی ہے تیرا، یہی اختیار کا موسم

قفس بے بس میں تمہارے، تمہارے بس میں نہیں  
چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم

عبا کی مست خرامی تہہ کمر نہ نہیں  
اسیرِ دام نہیں ہے بہار کا موسم

بلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے  
فروغِ گلشن و مہویتِ ہزار کا موسم

انتظار کی کیفیت فیض کی بنیادی تخلیقی کیفیات میں سے ایک ہے جس کا ذکر آگے آئے گا، یہاں صرف بعض کلیدی الفاظ کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے۔ زوہش، بہار، موسم، دل کے داغ، ہجرانِ یار، جبر و اختیار، جنوں، طوق و دار، نفس، چمن، آتش گل، فروغ گلشن، صوبت ہزار، صبا کی مست خرامی، یہ سب کے سب الفاظ، تراکیب اور تصورات، غزلیہ شاعری کی یاد دلاتے ہیں۔ لیکن یہاں انتظار کا موسم، یا بہار کا موسم، رومانی شاعری سے ہٹ کر، ایک الگ سماجی سیاسی معنیاتی نظام رکھتے ہیں۔ طوق و دار کی رعایت سے اب جنوں، حب الوطنی، سامراج دشمنی یا عوام دوستی کی ترجمانی کرتا ہے۔ جبر و اختیار کے معنی کی بھی تقلیب ہو گئی ہے۔ اب نفس قید کی کوٹھری یا زنداں ہے۔ یہی وطنی قومی احساس، فروغ گلشن، صبا کی مست خرامی اور چمن میں آتش گل کے نکھار کی معنیاتی شیرازہ بندی کرتا ہے۔ واضح سماجی سیاسی مفہام کے لیے ان اسلوبیاتی سانچوں کے استعمال پر اب تقریباً چار دہائی گزر چکی ہیں، اور ان کا معنیاتی نظام، ساننے کی بات معلوم ہوتا ہے، لیکن اس کا تصور کیا جاسکتا ہے کہ اس معنیات کی تشکیل کے اس سفر میں اردو شاعری نے خاصا زمانہ صرف کیا ہے، اور بعض لوگوں نے تو عمریں کھپائی ہیں۔ دستِ صبا ہی سے یہ قطعہ ملاحظہ ہو :

ہمارے دم سے ہے کوئے جنوں میں اب بھی خجل  
عبائے شیخ و قبائے امیر و تاج شہی  
ہمیں سے سنتِ منصور و قیس زندہ ہے  
ہمیں سے باقی ہے گل دامن و کج کلہی

صاف ظاہر ہے کہ کلاسیکی روایت کے بنیادی علامت ایک نیا معنیاتی چولہا بدل رہے ہیں، عبائے شیخ، قبائے امیر و تاج شہی، اب مخصوص لغوی معنی میں استعمال نہیں



ہوئے، بلکہ اپنے ایمانی رشتوں کی بدولت استحصائی قوتوں کے استعمارے بن کر آئے  
ہیں۔ یہی معاملہ گل دامنی و کج کلہی کا ہے۔ سنت منصور و قیس بھی اہل جنوں سے  
اسی لیے زندہ ہے کہ موجودہ دور میں حق گوئی و ایثار و قربانی کے تقاضوں کو پورا  
کرنے کا تقاضا اہل جنوں ہی سے کیا جاسکتا ہے۔

(۲)

راقم الحروف نے چند برس پہلے فیض کی شاعری کے بارے میں اپنے مضمون

TRADITION & INNOVATION IN URDU POETRY:  
FIRAQ GORAKHPURI & FAIZ AHMAD FAIZ  
(IN POETRY & RENAISSANCE, MADRAS 1974)

میں جو کچھ لکھا تھا اس میں فیض کی شاعری کے معنویاتی نظام کی ساختیاتی  
بنیادوں پر بھی غور کیا تھا۔ یہ مضمون چونکہ انگریزی میں تھا اور بالعموم اردو والوں  
کی نظر سے نہیں گزرا، اس لیے اس امر کی وضاحت نامناسب معلوم نہیں ہوتی کہ اس میں  
میرا بنیادی معروضہ یہ تھا کہ ساختیاتی اعتبار سے اردو کی شعری روایت میں اظہاری  
پیرایوں کی ایک یا دو سطحیں نہیں، بلکہ مین خامں سطحیں ملتی ہیں۔ کلاسیکی غزل کی  
لفظیات جس کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ دراصل وجود میں آئی تھی، جسم و جمال کے  
تذکرے اور عشق و عاشقی کے نمایاں کے لیے۔ لیکن چند عہدیوں کے ارتقائی عمل میں  
اس لفظیات میں ایک نئی روحانی، متصوفانہ، سطح کا اضافہ ہوا اور مزید تہ داری  
پیدا ہو گئی۔ فارسی اور اردو غزل کی مثالی آزاد خیالی، وسیع المسترئی، کثرت بین کی  
مخالفت اور انسان دوستی کے تصورات کی آبیاری میں، اس روحانی متصوفانہ  
معنویاتی سطح کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے۔ یعنی عشق و سرستی و زندگی و رسوائی، سیخ و  
شراب، گل و بلبل، شمع و پروانہ اور ایسے سینکڑوں اظہارات مابعد الطبیعیاتی  
ماورائی معنی میں استعمال ہونے لگے۔ ان دو سطحوں کے ساتھ ساتھ قیصری سطح کا  
اضافہ اس وقت ہوا جب اردو شاعری سیاسی و قومی شعور کی بیداری کے دور



میں داخل ہونے لگی۔ کلاسیکی شعری لفظیات کی اس تیسری سطح کو سماجی سیاسی احساس کی سطح کہا جاسکتا ہے۔ یوں تو اردو میں اس کا پہلا بھرپور اظہار راجہ رام نرائن موزوں کے اس شعر میں ملتا ہے جو سراج الدولہ کے قتل پر کہا گیا تھا، لیکن میر و سودا، مصحفی و جبرأت، غالب و مومن، تمام کلاسیکی شعراء کے یہاں غزل کے پیرایے میں اس نوع کے اظہار کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ خواجہ منصور حسین نے تو غزل کی اس معنیاتی جہت پر پوری کتاب اردو غزل کا خارجی روپ بہر و پ بکھ دی ہے۔ بہر حال بیسویں صدی میں حسرت، جوہر، اقبال، جگر، فراق اور بعد میں رتنی پسند شعراء کے یہاں سیاسی سماجی احساس کی یہ سطح عام طور پر ملنے لگتی ہے۔ اپنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ عاشقانہ شاعری کی بنیاد معنیاتی تشلیث پر ہے، یعنی عاشق معشوق اور رقیب دو عناصر میں باہمی ربط اور تیسرے عنصر سے تضاد کا رشتہ جو تخلیقی اظہار میں تناؤ پیدا کرتا ہے اور جان ڈالتا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اس تشلیث کا معنیاتی تفاعل شعری روایت کے ساختیاتی نظام کی تینوں سطحوں پر ملتا ہے، یعنی عاشقانہ سطح پر، متصوفانہ سطح پر، اور سماجی سیاسی سطح پر بھی۔ اس تہہ در تہہ معنیاتی نظام کے بنیادی ساختیے، راقم الحروف کے نزدیک اٹھارہ ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فیض کی شاعری کے تناظر میں عاشقانہ اور متصوفانہ یعنی پہلے دو معنیاتی نظام کے سیاسی سماجی یعنی تیسرے معنیاتی نظام میں منقلب ہونے کے ارتقائی عمل کو دکھانے کے لیے ان ساختیوں کا ذکر ناگزیر ہے۔ یہ چھ بنیادی سٹ جن میں سے ہر ایک تشلیث کی شان رکھتا ہے، نیچے درج کیے گئے ہیں۔ پہلی سطر میں عام معنی دیے گئے ہیں، ان کے نیچے سماجی سیاسی توسیعی معنی تو سین میں درج کیے گئے ہیں۔ یہ منٹ اشاراتی ہیں، تمام معنیاتی ابعاد انھیں سے پیدا ہوتے ہیں۔ ان میں سے ہر انقی سطر ایک سٹ ہے۔ یعنی ہر معنی پورے معنیاتی نظام میں اپنے وجود کے مفہوم کے لیے دو کے تمام معنیاتی عناصر سے اپنے تضاد اور ربط کے رشتے کا محتاج ہے۔ اور بالذات یعنی محض اپنے طور پر کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اردو



میں ساختیے یعنی STRUCTURE کے معنی بالعموم غلط لیے جاتے ہیں۔ واضح رہے کہ اسٹرکچر STRUCTURE کا ظاہری ساخت یا ہیئت کے کوئی تعلق نہیں ہے۔ چونکہ کم لوگوں کو یہ فرق معلوم ہے اس لیے اس مختصر وضاحت کی ضرورت ہے کہ ساختیات اسٹرکچرل ازم STRUCTURALISM کی وہ شاخ ہے جو تخلیقی اظہار کی اوپری سطح یعنی محض زبان یا ہیئت سے نہیں، بلکہ اس کی داخلی سطح یعنی معناتی نظام سے بحث کرتی ہے۔ معناتی نظام انتہائی مبہم اور گہرے میں نہ آنے والی چیز ہے۔ بحث و مباحثہ کی سہولت کے لیے اسے چند الفاظ میں مقید تو کیا جاسکتا ہے لیکن تمام معناتی کیفیات کا احاطہ نہیں کیا جاسکتا۔ اس بحث میں الفاظ کو محض اشاریہ سمجھنا چاہیے اس کی معناتی نظام کا جو ان گنت استعاراتی اور ایمانی رشتوں سے عبارت ہے، اور لامحدود امکانات رکھتا ہے، سمجھیں تخلیقی طور پر محسوس تو کیا جاسکتا ہے، لیکن منطقی طور پر دو اور دو چار کی زبان میں بیان نہیں کیا جاسکتا۔ فیض کے معناتی نظام کے بنیادی ساختیے درج ذیل ہیں۔ بعض حضرات یسُن کر چیں بہ جبیں ہوں گے مگر یہ حقیقت ہے کہ فیض کی شاعری کا کوئی مفہوم یا معنی کی کوئی پُرست ان اٹھارہ ساختیوں سے باہر نہیں ہے۔ پورے معناتی نظام کے ساختیوں کو ان پچھ سطروں میں سمیٹا جاسکتا ہے۔ البتہ ان کے شاعرانہ اظہار کی ان گنت شکلیں اور پیرایے ہیں۔ ساختیہ کی بنیادی پہچان یہ ہے کہ کوئی ساختیہ بالذات کوئی معنی نہیں رکھتا۔ معنی کا تصور تضاد سے پیدا ہوتا ہے۔ تضاد نہ ہو تو مختلف معنی قائم ہی نہیں ہو سکتے۔ لیکن یہ تضاد بھی مجرد یا بالذات نہیں کیونکہ یہ زبان کے کلی نظام (یہاں پر شاعری کے کلی نظام) کے تحت رونما ہوتا ہے۔ اس نظام میں ہر عنصر دوسرے عنصر سے متضاد ہے اس لیے مختلف ہے، تاہم چونکہ ایک نظام کے تحت ہے اس لیے ربط کا رشتہ بھی رکھتا ہے۔ گویا معناتی امکانات ایک کلی نظام کے تحت ربط و تضاد کے باہمی رشتوں کی عمل آوری سے پیدا ہوتے ہیں یعنی کوئی لفظ بالذات طور پر با معنی نہیں ہے، چنانچہ کسی لفظ کی مجرد تعریف ممکن نہیں۔ ذیل میں ہر سطر کو اسی نظر سے دیکھنا

چاہیے۔ ان میں جو نئے نئے معنیاتی امکانات پیدا ہوتے ہیں، وہ شاعر کے ذہن کی خلاقیت کا گارانتہ ہیں۔

عاشق	معشوق	رقیب
(مجاہد / انقلابی)	(وطن / عوام)	(سامراج / سرمایہ داری)

۲۔ عشق	وصل	ہجر، فراق
(انقلابی ولولہ / جذبہ حریت)	(انقلاب / آزادی / حریت)	(جبر / ظلم / استحصال کی حالت یا انقلاب کے دوری)
	(سماجی تبدیلی)	

۳۔ رند	شراب، میخانہ، پیالہ ساقی	محتسب، شیخ
(مجاہد / انقلابی / باغی)	(سماجی اور سیاسی بیداری کے ذرائع)	(سامراجی نظام / سرمایہ دارانہ ریلست / عوام دشمن حکومت / رجعت پسندانہ نظام / ظلمت پسند یا زوال آمادہ ذہنیت)

۴۔ جنون	حسن، حق	عقل
(سماجی انصاف / انقلاب کی خواہش / تڑپ)	(سماجی انصاف / انقلاب سماجی سچائی)	(مصلحت کوئی، منفعت اندیشی / جاہر نظام، دفتر شاہی، یا عسکری نظام سے سمجھوتہ بازی)



۵۔ مجاہد      زنداں، دارورسن      حاکم  
(مجاہد آزادی، انقلابی)      (سیاسی قید، پھانسی جان کی قربانی)  
(سامراج / سرمایہ داری)      (تانا شاہی / عسکری نظام)

۶۔ مبلبل، عنذلیب      گل      گلچیں، قفس  
(جذبہ قومیت، حریت سے)      (سیاسی آدرش)      (سیاسی نصب العین کے حصول میں رکاوٹ یا رکاوٹ ڈالنے والے عوامل)  
(سرشار شاعر انقلابی)      (نصب العین)

۱۰۔ اوپر جلی حروف میں جو الفاظ درج کیے گئے ہیں، اردو کی عشقیہ شاعری کے ممدیوں پرانے الفاظ ہیں۔ نیچے توسیع میں سماجی سیاسی مفادات کے امکانات کے اشاریے درج کر دیے گئے ہیں۔ مہبود وسطیٰ میں یکمانہ اور منصومانہ شاعری میں بھی انہیں علامہ سے مدد لی گئی ہے اور مذہبی اجارہ داری، ریاکاری اور منافقت کے خلاف بھی انہیں الفاظ کے ذریعے باغیانہ آواز اٹھائی گئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ممدیوں کے چلن سے یہ الفاظ بڑی حد تک فرسودہ ہو چکے ہیں اور ان کی حیثیت باقاعدہ کلیمے کی ہے تاہم ان میں زیرِ طعن حیات کا ایک زبردست نظام پوشیدہ ہے۔ تبھی تو موجودہ دور میں بھی قومی و سیاسی بیداری کے ساتھ ابھرنے والے نئے انقلابی مفاد میں بھی انہیں علامہ کے ذریعے ادا کیے گئے۔ ہمال تک ان علامہ کے استعمال محض کا تعلق ہے، یہ فیض احمد فیض اور اس دور کے متعدد ترقی پسند اور دیگر شعراء میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن فیض نے انہیں کو برتتے ہوئے انفرادی شان کس طرح پیدا کی، اور معنی آفرینی اور حسن کاری کا حق کس طرح ادا کیا، اس کی طرف کچھ اشارہ شروع میں کیا گیا،

مزید تفصیل آگے آتی ہے۔

(۳)

فیض کی شاعری کے معنیاتی ساختیوں پر نظر ڈال لینے کے بعد یعنی یہ جان لینے کے بعد کہ معنیاتی طور پر کون سے عناصر کلیدی ہیں، وہ کن دوسرے عناصر سے منسلک ہیں، اور کن عناصر سے برسرِ پیکار ہو کر نئے نئے معنی کی تخلیق کرتے ہیں، یا نئی نئی جمالیاتی بہات کو راہ دیتے ہیں، آئیے اب دیکھیں کہ فیض کی دنیا کے شعر کی اسل کیفیت کیا ہیں، یعنی وہ جمالیاتی فضا اور وہ بنیادی کیفیت ہونی جس فیض کی اپنی ہے، اور کسی دوسرے شاعر کے یہاں اس کی پرچھائیں بھی نہیں ملتی۔ وہ ان ساختیوں کے ذریعے کیا رنگ پیدا کرتی ہے۔ — نقشِ فریادنی میں ”سرودِ شبِ بانه“ کے عنوان سے دو نظمیں ملتی ہیں۔ ان میں سے دوسری نظم کا شمار فیض کی بہترین نظموں میں کیا جاسکتا ہے:

نیم شب، چاند، خود فراموشی  
محفلِ مست و بید ویراں ہے  
پیکرِ انتخاب ہے خاموشی  
بزمِ انجمِ فسرده سال ہے  
آبشارِ سکوت جاری ہے  
چار سو بے خودی سی طاری ہے  
زندگی جزوِ خواب ہے گویا  
ساری دنیا سرب ہے گویا

سورہی ہے گھنے درختوں پر  
چاندنی کی تھکی ہوئی آواز  
کہکشاں نیم وانگا ہوں سے  
کہہ رہی ہے حدیث شوقِ نیاز  
سازِ دل کے نموشِ تاروں سے  
چھن رہا ہے خمارِ کیف آگیاں  
آرزو، خواب، تیرا زکے حسیں

نظم میں رات کے پس منظر میں انتہائی موضوعی ذہنی کیفیت کا بیان ہے۔ پوری نظم امیجری کا شاہ کار ہے۔ یہ امیجری بھی شب اور نیم شب کی موضوعی کیفیتوں سے جڑی ہوئی ہے۔ نیم شب، چاند، بزمِ انجم، آبشارِ سکوت، چاندنی کی تھکی ہوئی آواز کا گھنے درختوں پر بونا، کہکشاں کا نیم وانگا ہوں سے حدیثِ شوقِ نیاز کہنا، سازِ دل کے نموشِ تاروں سے خمارِ کیف آگیاں کا چھننا، اور روئے حسیں کی آرزو کا سلسلہ جاریہ۔ یہ ہے وہ امیجری جو پوری نظم کو نطفہ و اثر کی ایسی سطح عطا کرتی ہے جو اعلیٰ شاعری کی پہلی شرط ہے۔ ظاہر ہے کہ فیض کے جمالیاتی احساس کو شب اور نیم شب کے احساسات اور ان سے جڑی ہوئی کیفیات سے ایک خاص مناسبت ہے۔ اس سے پہلے جو نظم " ملاقات " پیش کی گئی تھی اس میں رات کی امیجری سیاہ سماجی ابعاد بھی رکھتی تھی۔ " سرد و شبانہ " خالص شخصی موضوعی نظم ہے۔ تاہم پہلی نظم کی طرح یہ بھی اعلیٰ درجے کی نظم ہے۔ ظاہر ہے کہ فیض کے یہاں سماجی سیاسی احساس کی شاعری بھی ہے اور شخصی اظہار کی بھی، لیکن یہاں اس کے ذکر سے یہ بتانا مقصود ہے کہ فیض کے یہاں سماجی سیاسی اظہار دراصل گہرے جمالیاتی احساس سے جڑا ہوا ہے۔ جملہ معترضہ کے طور پر یہ بھی دیکھتے چلیے کہ امیجری میں دو طرح کے عناصر بالمقابل ہیں۔ مرنی اور غیر مرنی، نیم شب اور چاند مرنی ہیں



خود فراموشی اور محفلِ ہست و بود کا دیوان ہونا غیر مرئی۔۔۔۔۔ بزمِ انجم مرئی ہے اور خاموشی کا پیکر التجا ہونا غیر مرئی۔ اسی طرح آبشارِ سکوت مرئی ہے اور چار سو بخود کی طاری ہے، غیر مرئی۔ یہ سلسلہ نظم کے آخر تک چلا گیا ہے۔ زندگی اور سراب کے مقابلے میں چاندنی کی تھکی ہوئی آواز، یا کمکشاں کے مقابلے میں حدیثِ شوقِ نیاز، یا سازِ دل کے مقابلے میں خارِ کیف آگین۔۔۔۔۔ ایبھری کی یہ بانٹ اگرچہ بڑی حد تک غیر شعوری ہے، لیکن جمالیاتی احساس سے خود بخود ایک ڈیزائن بنتا چلا گیا ہے۔ آخری شعرے سے اس کی مزید توثیق ہو جاتی ہے، یعنی آرزو اور خواب غیر مرئی ہیں اور محبوب کا رُوئے حسیں مرئی ہے۔ ہو سکتا ہے بعض حضرات اس نظم کی تعریف میں کہنا چاہیں کہ شاعر فطرت سے ہم کلام ہے یا اس میں روحِ کائنات بول رہی ہے وغیرہ وغیرہ، لیکن حقیقتاً یہ منظر بہ شاعری نہیں۔ اس کو یوں دیکھنا چاہیے کہ اس میں ایک شدید جمالیاتی کیفیت کا اظہار ہوا ہے، جو فیض کے زوہانی ذہن کو سمجھنے کے لیے کھید کا درجہ رکھتی ہے۔ اس نوع کی شدید حسن کارانہ ایبھری فیض کی شاعری کا امتیازی نشان ہے۔ فیض کی شاعری میں شام، رات، شب، نیم شب، چاندنی، رُوئے حسیں، محض پیکر نہیں ہیں، یہ شدید نوعیت کے تخلیقی محرکات ہیں جو ایک خاص جمالیاتی فضا کی تشکیل کرتے ہیں۔ گھنے درختوں پر چاندنی کی تھکی ہوئی آواز سو رہی ہے، کمکشاں نیم وانگا ہوں سے حدیثِ شوقِ نیاز سن رہی ہے، سازِ دل کے نموش تاروں سے خارِ کیف آگین چھن رہا ہے، اور رُوئے حسیں کی آرزو اس پوری کیفیت کا منہ تھا ہے۔

عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ یہ بنیادی جمالیاتی کیفیت شروع میں تو نمایاں ہے، نقشِ فریادی کے بعد جب انقباضیت کا اثر بڑھنے لگا تو جمالیاتی کیفیت دب گئی۔ یہ صحیح نہیں۔ میرے نزدیک اس کا سلسلہ نقشِ فریادی، دستِ صبا اور زنداں نامہ سے ہوتا ہوا آخری مجموعوں تک چلا گیا ہے۔ ذیل کی مثالوں سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔

۱۹۳

## نقش فریادی

گل ہوئی جاتی ہے افسردہ سلگتی ہوئی شام  
دُھل کے نکلے گی ابھی چشمہ بہتا ہے رات  
اور مشتاق نگاہوں کی شبنم جا رہے گی  
اور ان ہاتھوں سے سس ہوں گے یہ ترستے جہات

ان کا آنچل ہے، کہ رخسار، کہ پیراہن ہے  
کچھ تو ہے جس سے ہوئی جاتی ہے چلمن نہیں  
جانے اس زلف کی موم بوم گھنی پھاؤں میں  
نمٹتا ہے وہ آویزہ ابھی تک کہ نہیں

آج پھر حسنِ دلآرا کی وہی دھج ہوگی  
وہی خوابیدہ سی آنکھیں، وہی کاجل کی گیر  
رنگِ رخسار پہ لمبا سا وہ نمازے کا غبار  
منڈلی ہاتھ پہ دھندلی سی حسا کی تحریر  
اپنے افکار کی، اشعار کی دُنیا ہے یہی  
جانِ مضمون ہے یہی، شاہدِ معنی ہے یہی

یہ بھی ہیں، ایسے کئی اور بھی مضمون ہوں گے  
لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ

۱۹۴

ہائے اس جسم کے کبخت دل آویز خطوط  
آپ ہی کہیے کہیں ایسے بھی افسوں زول گے

اپنا موضوع سخن ان کے سوا اور نہیں  
طبع شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں  
(موضوع سخن)

تہہ نجوم، کہیں چاندنی کے دامن میں  
ہجوم شوق سے اک دل ہے بے قرار ابھی

غیاٹے مہ میں دکھتا ہے رنگِ پیرا ہن  
ادا ئے مجھ سے آنجل اُڑا رہی ہے نسیم  
تھلک رہی ہے جوانی ہراک بن موئے سے  
رواں بو برگ گل تر سے جیسے سیل شیم

دراز قد کی لچک سے گداز پیدا ہے  
ادا ئے ناز سے رنگِ نریاز پیدا ہے  
اداس آنکھوں میں خاموش التجائیں ہیں  
دل حزیں میں کسی جاں بلب دعائیں ہیں  
(تہہ نجوم)

آج کی رات ساری درد نہ چھیڑ ...  
(آج کی رات)



۱۹۵

چاند کا دُکھ بھرا فسانہ نور  
شاہرا ہوں کی خاک میں غلطاں  
خواب گاہوں میں نیم تاریکی!  
ہلکے ہلکے سروں میں نوحہ کمنال  
(ایک منظر)

اس سلسلے کی ایک اہم نظم ”تنہائی“ ہے۔ یہ بھی اگرچہ شدید طور پر ذہنی مٹھوٹا  
نظم ہے، لیکن اس میں بھی ایک ذاتی انفرادی تجربہ ایک وسیع تر انسانی آفاقی کیفیت  
میں ڈھل جاتا ہے، اور ذہن و روح کو اپنی حزنِ نہ کیفیت سے شدید طور پر متاثر  
کرتا ہے:

بھر کوئی آیا دل زار! نہیں کوئی نہیں  
راہرو ہو گا، کہیں اور چلا جائے گا  
دھل چکی رات، بکھرنے لگا تاروں کا غبار  
رد کھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ  
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار  
جنسی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ  
غل کرو شمعیں، بڑھا دو مے و مینا و ایاغ  
اپنے بے خواب کو اڑوں کو مقفل کر لو  
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

دل زار، راہرو، تارے، خوابیدہ چراغ، راہ گزار، قدموں کے سراغ، یا شمع و مے  
و مینا و ایاغ، غزل کی شاعری کے پرانے الفاظ ہیں جن میں کوئی تازگی نہیں۔ لیکن

دیکھیے کہ فیض کی تخلیقی جس نے ان ہی پرانے الفاظ کی مدد سے کیسی تازہ کارانہ جمالیاتی اور معنیاتی قضا تخلیق کی ہے، اور کلاسیکی روایت کے ان ہی فرسودہ عناصر کو کیسی تازگی اور لطافت سے سرشار کر دیا ہے۔ اس تخلیقی تغلیب کے جمالیاتی لطف و اثر سے کوئی بھی صاحب ذوق انکار نہیں کر سکتا۔ ظاہر ہے کہ یہ جمالیاتی کیفیت فیض زیادہ تر اپنی امیجری سے پیدا کرتے ہیں، ڈھلتی ہوئی رات میں تاروں کا غبار بکھرنے لگا ہے اور الوانوں میں خوابیدہ چراغ روکھڑاتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں — ”رہ گزار“ اک معمولی لفظ ہے۔ لیکن راستہ تک تک کے ہر اک ’رہ گزار‘ کا سو جانا کچھ اور ہی لطف رکھتا ہے۔ اسی طرح خاک کو اجنبی کہنا اور اس اجنبی خاک کا قدحوں کے سراغ کو دھندلا دینا، یا کوڑوں کو بے خواب کہنا، یا شمعوں کو گل کر کے مے و مینا و یاغ کو بڑھا دینا، پرانے علامت کی مدد سے نئی امیجری کا جادو جگانا ہے۔ فیض کی امیجری نہ صرف انتہائی حسن کارانہ ہے بلکہ طاقت ور بھی ہے۔ چند مصرعوں کی مدد سے فیض ایسی رنگیں بساٹ بھپا دیتے ہیں کہ حواس اس کے طلسم میں کھو جاتے ہیں۔ زیر نظر نظم ”تنہائی“ کی اس توجہ سے، جو فیض کے مترجم اوکٹر کیرنن نے پیش کی ہے، میرے محرومات پر کوئی حرف نہیں آتا۔ جن اظہاری بنیادوں کی طرف خاکسار نے اشارہ کیا ہے، ان کو ذہن نشیں کر لیا جائے تو کیرنن کی یہ تعبیر زیادہ معنی خیز معلوم ہوتی ہے کہ یہ نظم شاید فرسودہ کلیجہ، یا بکھرتے ہوئے سہاتی ڈھانچے کے زوال کا اشاریہ ہے / سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار بقول کیرنن کے ان ناکامیوں کا نوحہ ہے، جن سے برصغیر کی تحریک آزادی اس وقت دوچار رہتی۔ ’اجنبی خاک‘ سے مراد نوآبادیاتی نظام ہے۔ نظم امید سے شروع ہوتی ہے / پھر کوئی آیا دل زار / لیکن مایوسی پر ختم ہوتی ہے، اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا / گو یا نظم اس یاس انگیز موڈ کو پیش کرتی ہے جو چوتھی دہائی میں ملک میں پایا جاتا تھا۔

اس موضوعی موڈ کو جو ملکی ملکی اداسی، آرزوئے شوق، شام، ستارہ شام، نجوم،

تہہ نجوم، چشمہ مہتاب، بیتی ہوئی راتوں کی کسک، شب، نیم شب وغیرہ سے عبارت ہے، میں نے فیض کے بنیادی تخلیقی موڈ کا نام دیا ہے۔ اس کی مزید شکلیں نقش فریادی کے بعد کے مجموعوں سے دیکھیے اور ان کلیدی الفاظ پر غور کیجیے جن کا ذکر کیا جا رہا ہے :

## دستِ صبا

شفق کی راکھ میں جل بجھ گیا ستارہ شام  
شبِ فراق کے گیسو فتنہ میں لہرائے  
کوئی پکارو کہ اک عمر ہونے آئی ہے  
فلک کو قافلہ روز و شام بھٹرائے  
صبا نے پھر درِ زنداں پہ آ کے دی دستک  
سحر قریب ہے، دل سے کہو نہ گھبرائے

”زنداں کی ایک شام“ اور ”زنداں کی ایک صبح“ دونوں سیاسی نظمیں ہیں۔ ان میں بھی اسی بنیادی جمالیاتی کیفیت اور اس سے جڑی ہوئی ایجری کو دیکھیے اور غور کیجیے کہ اس کی بدولت نظم کس قدر حسین ہو گئی ہے اور اس کی اثر انگیزی اور لطافت کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے :

شام کے بیچ و خم ستاروں سے  
زمینہ زمینہ اتر رہی ہے رات  
یوں صبا پاس سے گزرتی ہے  
جیسے کہہ دی کسی نے پیار کی بات  
صحنِ زنداں کے بے وطن اشجار



سرنگوں، محو ہیں بے بنائے میں،  
دامنِ آسماں پہ نقشِ دنگار

شانہ بام پر دکھتا ہے!  
مہرباں چاندنی کا دست جمیل  
خاک میں گھل گئی ہے آبِ نجوم  
نور میں گھل گیا ہے عرشِ کانیل

دل سے یہم خیال کہتا ہے  
اتنی شیریں ہے زندگی اس پل  
ظلم کا زہر گھولنے والے!  
کامراں ہو سکیں گے آج نہ کل  
جلوہ گاہِ دھماکے کی شمعیں  
وہ بھٹکا بھی چکے اگر تو کب  
چاند کو گل کریں تو ہم جائیں

موضوع کی رعایت سے یہاں فیض نے رات کے حوالے سے چاند کے استعارے کو مرکزیت دی ہے۔ / شانہ بام پر دکھتا ہے، مہرباں چاندنی کا دست جمیل / چاند روشنی کی تبدیل ہے اور روشنی زندگی کا استعارہ ہے / ظلم کا زہر گھولنے والے، چاند کو گل کریں تو ہم جائیں / ظاہر ہے کہ آخری بند کی معنویت اور لطافت، شروع کے بند کے ان مصرعوں سے جڑی ہوئی ہے جن کا محرک وہ جمالیاتی سرشاری ہے جسے میں نے فیض کی بنیادی تخلیقی قوت کہا ہے —  
”زنداں کی ایک صبح“ بھی ”زنداں کی ایک شام“ کی طرح واضح طور پر سیاسی

نظم ہے، لیکن دیکھیے، فیض کا تخلیقی احساس کیا کیفیتیں پیدا کرتا ہے :

رات باقی تھی ابھی جب سر بالیں آکر  
چاند نے مجھ سے کہا ”جاگ سحر آئی ہے  
جاگ اس شب جوئے خواب ترا حصہ تھی  
جام کے لب سے تیرا جام اتر آئی ہے  
عکسِ جاناں کو وداع کر کے اٹھئی میری نظر  
شب کے کھڑے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر  
جا بجا رقتیں میں آنے لگے چاندی کے بھنور  
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر کر گر  
دو بیتے تیرے، مڑھاتے رہے، کھلتے رہے  
رات اور صبح بہت دیر گلیے ملتے رہے

مجھے یقین ہے بہت سے صاحبانِ ذوق اس بند کا شمار فیض کے بہترین شعری پاروں  
میں کرتے ہوں گے۔ زنداں نامہ سے یہ انتہائی پُر لطف غزل دیکھیے :

### زنداں نامہ

شامِ فراق، اب نہ پوچھ، آئی اور آکے مل گئی  
دل تھا کہ پھر بہل گیا، جاں تھی کہ پھر سنبھل گئی

بزمِ خیال میں ترے حُسن کی شمع جل گئی  
درد کا چاند بجھ گیا، ہجر کی رات ڈھل گئی

۲۰۰

آخر شب کے ہم سفر فیض نہ جانے کیا ہوئے  
رہ گئی کس جگہ صبا، صبح کدھسہ بھل گئی

## دستِ تہہ سنگ

شام  
اس طرح ہے کہ ہر اک پیر کوئی مندر ہے . . . انج  
(شام)

جے گی کیسے بساطِ یاراں کہ شیشہ و جام بچھ گئے ہیں  
سجے گی کیسے شبِ نگاراں کہ دل سرِ شام بچھ گئے ہیں  
وہ تیرگی ہے رہِ بتاں میں چراغِ رخ ہے نہ سمجھ وعدہ  
کرن کوئی آرزو کی لاؤ کہ سب درو بام بچھ گئے ہیں . . . انج

کب ٹھہرے گا درد اے دل کب رات بسر ہوگی  
سنئے تھے وہ آئیں گے سنئے تھے سحر ہوگی . . . انج

## سروادی سینا

چاند نکلے کسی جانب تری زیبائی کا  
رنگ بد لے کسی صورت شبِ تنہائی کا



یوں سجا چاند کہ جھلکا ترے انداز کا رنگ  
یوں نفیاً مہکی کہ بدلا میرے ہمراز کا رنگ

بایں پہ کہیں رات ڈھل رہی ہے  
یا شمع بجھل رہی ہے  
پہلو میں کوئی چیز بجل رہی ہے  
تم ہو کہ میری جاں نکل رہی ہے

## شامِ شہرِ یاراں

اے شامِ مہرباں ہو  
اے شامِ شہرِ یاراں  
مہم پہ مہرباں ہو . . . الخ

## میرے دل میرے مُسافر

یاد کا پھر کوئی دروازہ کھلا آخرِ شب  
کون کرتا ہے وفا عہدِ وفا آخرِ شب  
... الخ

(۴)

جیسا کہ وضاحت کی گئی رات کی مخفیاتی کیفیات سے وابستہ ایسجری فیض کے بنیادی تخلیقی موڈ کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ ان حوالوں کو پڑھتے ہوئے یہ احساس تو ہوا ہوگا کہ یہ کیفیات رات کے بطن سے پیدا ہونے والی دوسری موضوعی ذہنی کیفیات مثلاً انتظار اور یاد کی کیفیات سے گھل مل گئی ہیں۔ مندرجہ بالا حوالوں میں کہیں کہیں تو یہ ربط خاصا واضح ہے، اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ رات کی ایسجری ان کیفیتوں سے اور یہ کیفیات، شب یا نیم شب کی بنیادی کیفیتوں سے جمایا تہ معنی خیزی کا رس حاصل کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں فیض کی ایک اور شاہ کار نظم ”یاد“ کلیدی درجہ رکھتی ہے، اور جس کی داد اُس زمانے میں اثر لکھنوی نے بھی دی تھی۔ غزلوں میں اس کیفیت کی بہترین ترجمانی ”تم آئے ہو نہ شب انتظار گزری ہے“ یا ”زنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام“ کرتی ہیں، لیکن انھیں پر موقوف نہیں۔ یاد کی ٹیس یا انتظار کی کسک فیض کا مستقل موضوع ہے جس کا اظہار طرح طرح سے ہوا ہے۔ بیسیوں نظموں اور غزلوں میں یاد اور انتظار کی پرچھائیاں تیرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں اور حسن کاری کے عمل کو شدید سے شدید تر بناتی ہیں۔ پہلے ”یاد“ پر نظر ڈال لیجیے :

دشت تنہائی میں، اے جانِ جہاں، لرزاں ہیں  
تیری آواز کے سائے، ترے ہونٹوں کے سراب  
دشت تنہائی میں، دوری کے خس و خاک تلے  
کھل رہے ہیں، ترے پہلو کے کسب اور گلاب

اُٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آہ  
اپنی خوشبو میں سُگلتی ہوئی مدھم مدھم  
دُور۔ افق پار، چمکتی ہوئی قطرہ قطرہ  
گر رہی ہے تری دلدار نظر کی شبِ بنم

اس قدر پیار سے، اے جان جہاں، رکھا ہے  
دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہات  
یوں گماں ہوتا ہے، اگرچہ ہے ابھی صبحِ فِراق  
دُھل گیا، ہجر کا دن، ابھی گئی وصل کی رات

اس سلسلے میں مزید دیکھیے :

نہ پوچھ جب سے ترا انتظار کتنا ہے . . . الخ  
(قطعہ) دستِ صبا  
صبا کے ہاتھ میں نرمی ہے ان کے ہاتھوں کی . . . الخ  
(قطعہ) دستِ صبا  
ترا جان نگاہوں میں لے کے اُٹھا ہوں . . . الخ  
(قطعہ) دستِ صبا

تمہاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں  
کسی بہانے تمہیں یاد کرنے لگتے ہیں  
(غزل) دستِ صبا



اُٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آہ  
اپنی خوشبو میں سُگلتی ہوئی مدھم مدھم  
دُور۔ افق پار، چمکتی ہوئی قطرہ قطرہ  
گر رہی ہے تری دلدار نظر کی شبِ بنم

اس قدر پیار سے، اے جانِ جہاں، رکھا ہے  
دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہات  
یوں گماں ہوتا ہے، اگرچہ ہے ابھی صبحِ فِراق  
دُھل گیا، ہجر کا دن، ابھی گئی وصل کی رات

اس سلسلے میں مزید دیکھیے :

نہ پوچھ جب سے ترا انتظار کتنا ہے . . . الخ  
(قطعہ) دستِ صبا  
صبا کے ہاتھ میں نرمی ہے ان کے ہاتھوں کی . . . الخ  
(قطعہ) دستِ صبا  
ترا جانِ نگاہوں میں لے کے اُٹھا ہوں . . . الخ  
(قطعہ) دستِ صبا

تمہاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں  
کسی بہانے تمہیں یاد کرنے لگتے ہیں  
(غزل) دستِ صبا



۲۰۴

اگرچہ تنگ ہیں اوقات سخت ہیں آلام  
تمھاری یاد سے شیریں ہے تلخیِ آیام  
(سلام لکھتا ہے شاعر تمھارے حُسن کے نام)  
دستِ صبا

کب یاد میں تیرا ساتھ نہیں، کب ہاتھ میں تیرا ہاتھ نہیں  
صدِ شکر کہ اپنی راتوں میں اب، ہجر کی کوئی رات نہیں  
(غزل) زنداں نامہ

تری اُمید، تیرا انتظار جب سے ہے  
نہ شب کو دن سے شکایت نہ دن کو شب سے ہے  
(غزل) زنداں نامہ

گلوں میں زنگ بھرے بادِ نو بہار چلے  
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کار و بار چلے  
(غزل) زنداں نامہ

یہ جفاۓ غم کا چارہ وہ نجاتِ دل کا عالم  
برا حُسنِ دستِ عیسیٰ تری یادِ روئے مریم  
(غزل) دستِ تہہ سنگ

۲۰۵

رہگزر، سائے، شجر، منزل و در، حلقہ، بام  
بام پر سینہ مہتاب کھلا، آہستہ  
جس طرح کھولے کوئی بند قفس، آہستہ  
حلقہ، بام تلے، سایوں کا کھڑا موانیل  
نیل کی جھیل  
جھیل میں چپکے سے تیرا، کسی پتے کا حباب  
ایک پل تیرا، چلا، پھوٹ گیا، آہستہ  
بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک زنگ شراب  
میرے شیشے میں ڈھلا، آہستہ  
شیشہ و جام، صراحی، ترے ہاتھوں کے گلاب  
جس طرح دور کسی خواب کا نقش  
آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ

دل نے دہرایا کوئی حرف وفا، آہستہ  
تم نے کہا، "آہستہ"  
چاند نے تھک کے کہا  
"اور ذرا آہستہ"

(منظر، دست تہہ سنگ)

تم مرے پاس رہو  
میرے قاتل، مرے دلدار، مرے پاس رہو  
جس گھر دی رات چلے،



۲۰۶

آسمانوں کا لہو پی کے سیہ رات چلے  
مرہم مشک لیے، نشتر الماس لیے  
بہن سگرتی ہوئی، ہنستی ہوئی، گاتی نکلے  
درد کے کاسنی پازیب بجاتی نکلے . . .

جس گھڑی رات چلے  
جس گھڑی ماتمی، سنسان، سیہ رات چلے  
پاس رہو  
میرے قاتل، میرے دلدار میرے پاس رہو

(پاس رہو) دست تہہ سنگ

(۵)

یہاں تک آتے آتے رات، انتظار اور یاد کی ان بنیادی کیفیات سے  
ملی ہوئی اک اور کیفیت کی طرف بھی ذہن ضرور راجع ہوا ہوگا۔ فیض کی شاعری کی  
جامدائی فضا میں بعض کیفیتیں اتنی ملی جلی اور ایک دوسرے میں پیوست ہیں کہ  
تانے بانے میں ان کو الگ الگ کیا ہی نہیں جاسکتا۔ رات، آرزو، انتظار اور یاد  
سے ملی ہوئی یہ کیفیت دھیمے دھیمے سلگتے ہوئے درد کی ہے جس نے پوری شاعری کو  
ایک مدہم حزن میں لے عطا کر دی ہے۔ یہ کیفیت نظم ”ملاقات“ میں جس کا اس  
مضمون میں سب سے پہلے ذکر کیا گیا تھا، رات کی امیجری سے گندھی ہوئی موجود  
ہے، اور بعد کے تمام حوالوں میں بھی دھیمے دھیمے سلگتے ہوئے درد کی یہ کیفیت موج  
تہہ نشیں کی طرح جاری و ساری ہے۔ یہ رات اُس درد کا شجر ہے، میں درد ہی مرکزی

حیثیت رکھتا ہے۔ ایسی نظموں سے اگر درد کے تصور کو خارج کر دیں تو ان کا پورا مضیاتی نظام درہم برہم ہو جائے گا۔ یہ کیفیت، فیض کی کم و بیش تمام شاعری میں پائی جاتی ہے۔ اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ فیض کے یہاں درد کا احساس بھی ایک شدید تخلیقی محرک ہے۔ دھیمی دھیمی آہ یا سلگنے کی کیفیت جس نے پوری شاعری میں سوگواری کی کیفیت پیدا کر دی ہے، اور جورات، یاد، اور انتظار کی حسن کارانہ امیجری کے ساتھ مل کر انتہائی پرکشش ہو جاتی ہے اور تاثیر کا جادو جگاتی ہے۔ اس سلسلے میں نظم ”درد آئے گا دے پاؤں“ ”کہیں تو کاروانِ درد کی منزل ٹھہر جائے“ (غبارِ خاطر محفل) یا ”برے درد کو جو زباں ملے“ جیسی نظموں کو بھی دیکھ لیا جائے۔ یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ درد کی یہ کیفیت کلاسیکی غزل کے رسمی فراق یا رسمی ہجر کی کیفیت سے ملتی جلتی ہے یا اس سے الگ ہے۔ میرا خیال ہے مزاجیہ اُس سے بالکل مختلف ہے اور کچھ اور ہی کیفیت ہے:

بڑا ہے درد کا رشتہ، یہ دل غریب سہی  
تمہارے نام پہ آئیں گے غم گسار چلے

ترے غم کو جاں کی تلاش تہی ترے جاں نثار چلے گئے  
تری رہ میں کرتے تھے سرِ طلب سب رہ گزار چلے گئے

سوالِ وصل، نہ عرضِ غم، نہ حکایتیں نہ شکایتیں  
ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے

نہ را جنونِ رُخ و فدا، یہ رسنِ یہ دار کرد گئے کیا  
جنہیں جرمِ عشق پہ ناز تھا وہ گناہ گار چلے گئے



یہ درد ایک لذت ہے، یہ تخلیقی خلش بھی ہے اور قوت بھی، کیونکہ گناہ گاروں کو جرم  
 فیشن پر ناز ہے، اور محرومی اور رسوائی لائق فخر ہے۔ گویا یہ شوق کی فرادانی اور  
 ازوئے روئے جمیل کا لازمہ بھی ہے۔ یہ انداز اگرچہ کلاسیکی روایت میں بھی ملتا ہے  
 لیکن فیض کا موقف قدرے مختلف ہے وہ یہ کہ غم کی شام اگرچہ لمبی ہے، ”مگر شام  
 ہی تو ہے“ یعنی گزر جائے گی۔ جی جلانے یا دل بُرا کرنے کی ضرورت نہیں۔ غم کی شام  
 کے ساتھ جینا بھی لازمہ جہد حیات ہے۔ غرض فیض کے یہاں درد کا جو تصور ہے وہ کوئی  
 محدود شخصی درد نہیں بلکہ ایک شدید تخلیقی قوت ہے جو وسیع انسانی آفاقی ابعاد  
 رکھتی ہے۔ یہ درد محبت ہی دراصل وہ بیج کی ارتفائی کڑی ہے جو فرسودہ عاشقانہ  
 علامت کا رخ عالم گیر سماجی یا سیاسی مفاتہیم کے تازہ کارانہ جالیاتی اظہار کی طرف  
 موڑ دیتی ہے۔ یہ بیج کی کڑی نہ ہو تو اوپر جو ساختیں پیش کیے گئے تھے، ان سے  
 رمیز اور استعاراتی سطح پر جو ہمہ گیر سماجی سیاسی، معنیاتی نظام پیدا ہوتا ہے  
 وہ تخلیق ہی نہ کیا جاسکے۔ ذرا ان اشعار کو دیکھیے :

کب بٹھڑے گا درد اے دل کب رات بسر ہوگی  
 سنتے تھے وہ آئیں گے سنتے تھے سحر ہوگی  
 کب جان لہو ہوگی، کب اشک گہر ہوگا  
 کس دن تری شنوائی اے دیدہ تر ہوگی  
 واعظ ہے نہ زاہد ہے، ناصح ہے نہ قائل ہے  
 اب شہر میں یاروں کی کس طرح بسر ہوگی  
 کب تک ابھی رہ دیکھیں اے قامتِ جانانہ  
 کب حشر معین ہے تجھ کو تو خبر ہوگی

مطلع نالص عاشقانہ ہے، لیکن دوسرے شعر ہی سے غزل کی سماجی معنویت کی گہری کھلنے لگتی ہیں



یہ کون 'دیدہ تر' ہے جس کی شنوائی کی بات کی جا رہی ہے، یا یہ کس گھڑی کا انتظار ہے جب جان اہو ہوگی جب اشک گہر ہوگا۔ یا شاعر کیسے شہر کا ذکر کر رہا ہے جس میں /و اعظم ہے نہ زاہد ہے، نامع ہے نہ قاتل ہے /ان علام کے معنی کی جو تقلیب ہوئی ہے، اس کے بارے میں کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ منقطع دیکھیے یہ کس قامت جانانہ کا ذکر ہے جس کی راہ دیکھی جا رہی ہے۔ یہ بات معمولی قاری بھی جانتا ہے کہ یہاں قامت جانانہ سے گوشت پوست کا محبوب مراد نہیں :

کب تک ابھی رہ دیکھیں اے قامت جانانہ  
کب حشر معین ہے تجھ کو تو خنجر ہوگی

(۶)

اس شاعری کی جمالیاتی کشش اور لطف و اثر کا ایک خاص پہلو یہ ہے کہ اس میں اگرچہ قامت جانانہ 'حشر'، 'دیدہ تر' وغیرہ علام کے معنی کی تعلیم ہو جاتی ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ذہن و شعور یا دوسرے لفظوں میں ذوق سلیم، اس نوع کے رمز یا شکار کی لطافت سے صرف ایک معنیاتی سطح پر متاثر نہیں ہوتا۔ اگر ایسا سمجھا جاتا ہے تو یہ سادہ لوحی ہے۔ شاعری یا آرٹ سے لطف اندوزی کے مراحل میں بہت سے نفسیاتی امور ابھی تک علوم انسانیہ کی زد میں نہیں آئے، تاہم آتنا معلوم ہے کہ ذہن و شعور، معنیاتی طور پر کئی کئی سطحوں سے بیک وقت متاثر ہوتے ہیں۔ گویا قامت جانانہ، گوشت پوست کا محبوب بھی ہو سکتا ہے جو حسن و جمال رنگینی و رعنائی کا مرقع ہے اور ذہن و شعور میں ایک روشن نقطہ بن کر چمکتا ہے، نیز بیک وقت وطن و قوم کا یا آزادی و انقلاب کا وہ تصور بھی ہو سکتا ہے جو ولولہ انگیز ہے اور سنگین حالات کا مقابلہ کرنے کی بشارت دیتا ہے۔

فیض نے ایک جگہ کہا ہے / ہم نے سب شعر میں سنوارے تھے، ہم سے جتنے سخن تمہارے  
 تھے / شعر میں سنوارنے کا عمل دراصل تقلیب کا عمل ہے۔ یہ تقلیب اعلیٰ شاعری کا بنیادی  
 جوہر ہے / ہم سے جتنے سخن تمہارے تھے / میں اشارہ دراصل گفتگو سے زیادہ سماعت کی  
 طرف ہے، جو ذہنی تخلیقی عمل کی پہلی سیڑھی ہے۔ لیکن فیض کی شاعری میں بات صرف اتنی  
 نہیں کہ خطاب محبوب کی جانب سے ہو یا وطن و قوم کی جانب سے، اور فن کی سطح پر اس کی  
 شعری تقاضا ہوئی ہو، بلکہ یہ خطاب فن کار کی جانب سے بھی ہے، بنام محبوب اور بنام  
 وطن یا انسان۔ اصل خوبی یہی ہے کہ یہ دونوں معنائی سطحیں ایک تخلیقی وحدت میں ڈھل  
 جاتی ہیں۔ اور ذہن و شعور کو ایک ساتھ مل کر سرشار کرتی ہیں۔ فیض کی کامیابی کا سب سے  
 بڑا راز یہی ہے کہ ان کے یہاں عاشقانہ سطح محض عاشقانہ سطح نہیں اور انقلابی سطح محض  
 انقلابی سطح نہیں۔ فیض کی تمام شاہ کار نظموں یا غزلوں میں یہ امتیاز موجود ہے :

تم آئے ہو، نہ شب انتظار گزری ہے  
 تلاش میں ہے سحر بار بار گزری ہے . . . الخ

زنگ پیراہن کا، خوشبو زلف لہرانے کا نام  
 موسم گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام . . . الخ

نہ گنواؤ ناوکِ نیم کش، دل ریزہ ریزہ گنوا دیا  
 جو بچے ہیں سنگ سمیٹ لو تن داغ داغ لٹا دیا . . . الخ

قطع نظر ان نہایت عمدہ غزلوں کے اس سلسلے کی بہترین نظم ”نثار میں تری گلیوں کے“ ہے۔ اس کا  
 سماجی سیاسی احساس اسی کے عنوان ہی سے ظاہر ہے، لیکن دیکھیے کہ وطنی و قومی احساس کو فیض  
 کس طرح عاشقانہ اظہار عطا کرتے ہیں، اور عام قمرودہ عاشقانہ علام کو کس طرح سماجی



سیاسی درد سے سرشار کر کے ایک ہمہ گیر جمالیاتی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ یہ بات دیکھنے سے زیادہ محسوس کرنے سے تعلق رکھتی ہے۔ اس جمالیاتی سرشاری کی اکاؤنٹا مشالیں فیض کے معاصرین کے یہاں بھی مل جاتی ہیں، لیکن یہ تقلیب کسی دوسرے کے یہاں اتنے بڑے پیمانے پر اتنے ترفع اور جمالیاتی رچاؤ کے ساتھ رونما نہیں ہوئی جیسی کہ فیض کے یہاں ہوئی ہے۔ فیض کے یہاں یہ تخلیقی تقلیب دو طرفہ ہے۔ غور طلب ہے کہ دونوں طرف اس کی آمد و رفت کس آسانی اور سہولت سے جاری رہتی ہے، گویا یہ فیض کے شعری عمل کی وحدت کا ناگزیر حصہ ہے :

نثار میں تری گلیوں کے اے وطن کہ جہاں  
چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سرا بٹھا کے چلے  
جو کوئی چاہنے والا طواف کو نکلے  
نظر چڑا کے چلے جسم و جاں بچا کے چلے  
ہے اہل دل کے لیے اب یہ نظم بست و کشاد  
کہ سنگ دشت مقید ہیں اور سنگ آزاد

بہت ہے ظلم کے دست بہانہ جو کے لیے  
جو چند اہل جنوں تیرے نام لیوا ہیں  
بنے ہیں اہل ہوس، آدمی جی ہنصف بھی  
کسے وکیل کریں، کس سے منصفی چاہیں  
مگر گزارنے والوں کے دن گزرتے ہیں  
ترے فراق میں یوں صبح و شام کرتے ہیں



۲۱۲

طواف، جسم و جاں، اہل جنوں، اہل ہوس، مدعی، منصف، سب کلاسیکی روایت کے گھسے  
بچے الفاظ ہیں، لیکن فیض نے انہیں کی مدد سے نئی شعری فضا خلق کی ہے، اور کیسے اچھوتے  
پیرایے میں اپنی بات کہی ہے :

یونہی ہمیشہ اُبھرتی رہی ہے ظلم سے خلق  
نہ اُن کی رسم نئی ہے، نہ اپنی ریت نئی  
یونہی ہمیشہ کھلائے ہیں مہنے آگ میں پیول  
نہ اُن کی ہار نئی ہے نہ اپنی جیت نئی

اسی سبب سے فلک کا گلہ نہیں کرتے  
ترے فراق میں ہم دل بُرا نہیں کرتے

مخاطب کی شانِ محبوبی تو پہلے بند ہی سے ظاہر ہے، لیکن تیسرے بند تک پہنچتے پہنچتے  
یہ تصور اور بھی نکھر کے سامنے آتا ہے۔ اس کے بعد آگ میں پھول کھلانا، یا ان کی ہار اور اپنی  
جیت کی بشارت دینا، فلک کا گلہ نہ کرنا، یا فراقِ یار میں دل بُرا نہ کرنا اسی جمالیاتی رچاؤ کی  
توسیعِ شکلیں ہیں۔ فیض اپنے فنی رچاؤ اور جمالیاتی احساس کے معاملے میں غیر معمولی طور پر  
حساس تھے۔ فن ان کے نزدیک ایک مسلسل کوشش تھی۔ دستِ مہیا کے دیباچے میں  
غالب کے اس خیال سے کہ جو آنکھ قطرے میں دجلہ نہیں دیکھ سکتی، دیدہ مینا نہیں، بچوں کا  
کھیل ہے، بحث کرتے ہوئے فیض نے فن کے بارے میں لکھا ہے۔۔۔ ”طالب فن کے  
مجاہدے کا زردان نہیں۔ فن ایک دائمی کوشش ہے، ایک مستقل کاوش۔۔۔“ فیض کے  
یہاں فن کو ایک دائمی کوشش کے طور پر برتنے کا تخلیقی رویہ خامنائیاں ہے تبھی تو ان کے  
یہاں وہ رچاؤ اور کوشش پیدا ہو سکی جو دنوں کو مسحور کرتی ہے۔

## (۷)

آخر میں یہ سوال اٹھانا بھی بہت ضروری ہے کہ یہ شاعری چونکہ تاریخ کی ایک لہر کے ساتھ پیدا ہوئی ہے، اور اس کے معناتی نظام کی سماجی سیاسی جہت یقیناً اپنے عصر سے نظریاتی غذا حاصل کرتی ہے تو کیا یہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ "وقتیا" سکتی ہے۔ یعنی DATED ہو سکتی ہے۔ ہنگامی شاعری کے بارے میں یہ بات کہی جاتی ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا اثر بڑی حد تک زائل ہو جاتا ہے۔ وطنی قومی شاعری کا ایک حصہ طاق نسیاں کی نذر اسی لیے ہو جاتا ہے کہ وقت کی دیمک رفتہ رفتہ اُسے چاٹ لیتی ہے۔ شاعری اور آرٹ میں ہر وہ چیز جو صرف تاریخی شعور یا صرف سماجی معنی یا محض موضوع کے زور پر پروان چڑھتی ہے، یا زندہ رہنے کا دعویٰ کرتی ہے، اور فن پارے میں اپنا کوئی تخلیقی جوہر نہیں ہوتا تو وہ وقت کے ساتھ ساتھ کالعدم قرار پاتی ہے۔ البتہ اگر فن کار نے اپنے درجہ کمال سے اس میں کوئی جمالیاتی شان پیدا کر دی ہے، یا دوسرے لفظوں میں خونِ بگڑ کی آمیزش کی ہے، اپنے فنی اخلاص سے کچھ ایسی مہر لگا دی ہے جو لطف و اثر کا سامان رکھتی ہے، تو ایسا فن پارہ زندہ رہنے کا امکان رکھتا ہے۔ یہ بات ایک مثال سے واضح ہو جائے گی۔ شام شہر اریاں میں جو آخری دور کا کلام ہے، پانچ شعر کی ایک مختصر سی غزل ہے، ملاقاتوں کے بعد، برساتوں کے بعد، فیض نے اسے نظیہ عنوان دیا ہے۔ "ڈھاکہ سے واپسی پر" اس عنوان کی بدولت اس غزل کا تاریخی تناظر ذہن پر ثبت ہو جاتا ہے۔ اگر یہ عنوان نہ ہوتا تو مطلع خالص تغزل کا رنگ لیے ہوئے تھا، لیکن عنوان قائم ہو جانے کی وجہ سے تمام اشعار تاریخ کے محور پر سانس لینے لگتے ہیں۔ دوسرے شعر میں "بے داغ سبزے کی بہار" اور "نوں کے دھبے دھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد" سے درد کی لہر واضح ہو جاتی



۲۱۴

ہم کہ کھڑے اجنبی اتنی ملاقاتوں کے بعد  
پھر بنیں گے آشنا کتنی دراتوں کے بعد  
کب نظر میں آئے گی بے داغ سبرے کی بہار  
خون کے دھبے دھلیس گے کتنی برساتوں کے بعد  
کھتے بہت بے درد لمحے ختم درِ عشق کے  
ہتیں بہت بے مہر جیس مہر باں راتوں کے بعد  
دل تو جا پا پر شکستِ دل نے مہلت ہی دی  
سچے گلے شکوے بھی کر لیتے منا جاتوں کے بعد  
اُن سے جو کہنے گئے تھے فیضِ جاں صدقہ کیجیے  
اُن کہی ہی رہ گئی وہ بات سب باتوں کے بعد

مہر باں راتیں، بے مہر جیس، شکستِ دل، گلے شکوے، جاں صدقہ کرنا، اور اصل بات  
کا ان کہا رہ جانا، کون کہہ سکتا ہے یہ سب اظہاراتِ شدیدِ جمالیاتی رچاؤ نہیں رکھتے۔  
ظاہر ہے کہ فیض نے ایک خالص تاریخی سانچے کو جذباتِ کاری سے انتہائی ارفع انداز میں  
جمالیاتی احساس میں ڈھال دیا ہے۔ فیض کے یہاں تاریخی شعور، یا سماجی احساس، یا  
انقلابی فکر، کوئی محدود اور وقتی چیز نہیں، بلکہ یہ جمالیاتی اظہار کی راہ پا کر ایک عام  
انسانی آفاقی کیفیت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

فیض کی فکر انقلابی ہے، لیکن ان کا شعری آہنگ انقلابی نہیں۔ وہ اس  
معنی میں باغی شاعر نہیں کہ وہ رجز خوانی نہیں کرتے، ان کے فن میں سخنِ سنجی اور نرم  
آہنگِ نغمہ خوانی کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ وہ اس درجہ کمال کے شاعر ہیں جہاں  
'برہنہ حرفِ زنگفتن کمالِ گویائی' است، شعری ایمان کا درجہ دکھتا ہے۔ ان کا لہجہ  
غنائی ہے۔ اُن کا دل درِ محبت سے چور ہے۔ ان کا شعری وجود اک روشن الاؤ  
کی طرح ہے جس میں دھیمی دھیمی آگ جل رہی ہے۔ اس کے سوزِ دروں میں سب



ہنگامی آلائشیں بچھل جاتی ہیں، اور جمالیاتی حسنِ کاری کی آنچ سے تپ کر تخلیقی جوہر تابندہ و روشن ہو اُٹھتا ہے۔ فیض کی اہمیت اس میں ہے کہ انھوں نے جمالیاتی احساس کو انقلابی فکر پر قربان نہیں کیا۔ اور اس کا برعکس بھی صحیح ہے یعنی فیض نے انقلابی فکر کو جمالیاتی احساس پر قربان نہیں کیا۔ فیض نے اپنے تخلیقی احساس سے ایسی شعری وحدت کی تخلیق کی جس کی حسنِ کاری، لطافت اور دل آویزی تو احساسِ جمال کی دین ہے، لیکن جس کی درد مندی اور دل آسالی سماجی احساس سے آئی ہے۔ انھیں سب عناصر نے بل کر فیض کی شاعری میں وہ کیفیت پیدا کی ہے جسے قوتِ شفا کہتے ہیں۔ فیض کی شاعری کا نقش دلوں پر گہرا ہے۔ اگرچہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا سمجھ حصہ دھندلا جائے گا، تاہم اس کا ایک حصہ ایسا ہے جس کی تابندگی کم نہیں ہوگی، بلکہ اس کا امکان ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا نقش اور روشن ہوتا جائے گا :

ہم سہل طلب کون سے فریاد تھے لیکن  
اب شہر میں تیرے کوئی ہم سا بھی کہاں ہے

(کراچی کے پاک و ہند فیض احمد فیض مذاکرے میں  
مئی ۱۹۸۵ء میں پڑھا گیا)

# عالی جی کے من کی آگ

اکثر دیکھا گیا ہے کہ ایک خوبی دوسری خوبیوں کو دبا دیتی ہے، یا کوئی ایک بات اتنی اہم بنایا کرتی جاتی ہے کہ دوسری بہت سی اہم باتیں پس پشت جا پڑتی ہیں۔ عالی جس طرح کئی سطحوں پر زندگی کرتے ہیں، ویسے ہی ان کی تخلیقیت کا اظہار بھی کئی سطحوں پر ہوتا رہا ہے۔ تاہم انھوں نے دوہا نگاری میں کچھ ایسا رنگ چھڑا ہے، یا اردو سائیکل کے کسی ایسے تار کو چھوڑ دیا ہے، کہ دوہا ان سے اوردہ دہے سے منسوب سے ہو کر رد گئے ہیں۔ دوہا تو ان سے پہلے بھی تھا (کیا بھرم کرنا شریہ پودھر کیا کچھ کیا بیاں) لیکن عالی چال سے انھوں نے دوہے کی جو بازیافت کی ہے اور اسے بطور صنف شعر کے اردو میں جو استحکام بخشا ہے، وہ خاص ان کی دین ہو کر رہ گیا ہے۔ عالی اگر ادرا کچھ نہ بھی کرتے تو بھی یہ ان کی مغفرت کے لیے کافی تھا۔ کیونکہ شعرونی میں کمال توفیق کی بات سہی۔ لیکن یہ کہیں زیادہ توفیق کی بات ہے کہ تاریخ کا کوئی مؤرخ، کوئی رُخ، کوئی نئی جہت، کوئی نئی راہ، چھوٹی یا بڑی، کسی سے منسوب ہو جائے۔ ایسا اگرچہ حادث ہو سکتا ہے۔ لیکن تاریخ میں کسی رجحان کو قائم کرنا محض حادث نہیں ہوتا، اس کے لیے مسلسل سوچ اور ذہن و شعور کا صرف لازم ہے۔ عالی لاکھ کہیں کہ انھوں نے دوہے کبت من کی آگ بجھانے کو کہے، لیکن شاعر کے ایسے بیانات اکثر گراہ کن ہوتے ہیں، کیونکہ تخلیقی سفر بغیر ارادے و عمل یا سعی و جستجو کے طے نہیں ہوتا۔ لیکن کیا تخلیقیت صرف ایک سطح ہی پر ظاہر ہوتی ہے، غالباً اس کا کوئی



آسان جواب ممکن نہیں۔ اس لیے کہ جو ذہن ایک سطح پر کھڑکڑھٹاتا ہے، وہی دوسری سطح پر بھی کام کرتا ہے۔  
 ذہن وہی ہوتا ہے، میڈیم بھی وہی ہوتا ہے، لیکن ہر سطح کے مطالبات الگ الگ ہو سکتے ہیں۔ ان  
 مطالبات کو پورا کرنے کی اظہاری قوت اگرچہ تخلیقیت ہی سے تعلق رکھتی ہے، لیکن اس کا ایک رخ  
 اظہاری مناسبت بھی ہے۔ ایسا نہ ہو تو پھر کیا وجہ ہے کہ غزل میر وغالب سے منسوب ہو گئی، قصیدہ  
 سودا و ذوق سے اور مرثیہ انیس و دبیر سے۔ وہی غالب جو سخنورانِ پیشینی سے بازی لے جانے  
 کے لیے چلے قرار رہتے ہیں، مرثیے کے باب میں صاف اپنے عجز کا اعتراف کرتے ہیں دلاحظہ ہو  
 نسخہ عرشی بحوالہ سرور ریاض: ”یہ حصہ دبیر کا ہے۔ وہ مرثیہ گوئی میں فوق لے گیا۔ ہم سے  
 آگے نہ چلا، ناتمام رہ گیا“ (ص ۳۸۸)۔ غور فرمائیے وہی غالب جو بالعموم کسی کو خاطر میں نہیں  
 لاتے، ایک ہم عصر کا لوہا مان رہے ہیں۔ اسی کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جب فن کار کی اپنی پہچان  
 قائم ہو جاتی ہے تو وہ دوسروں کی نامد میں منہ مارنا پسند نہیں کرتا۔ اسی حقیقت کا ایک اور رخ دیکھیے۔  
 سودا قصیدے کے بادشاہ بھی، لیکن غزل میں ہیٹے نہیں۔ اسی طرح میرثنوی میں اور انیس رباعی  
 میں بھی چمک اٹھتے ہیں۔ غرض تخلیقیت اصناف کے آرا پار بھی جاسکتی ہے۔ موجودہ دور میں میراجی کو  
 یسعٰی، ان کے گیتوں پر نظموں کو فوقیت حاصل ہے یا نظموں پر گیتوں کو؟ اسی طرح فیض کو غزل کے  
 زمرے میں رکھیے گا یا نظم کے یا دونوں کے؟ جمیل الدین عالی نے خود اپنے ساتھ بے انصافی یہ کی کہ  
 جب وہ دوہے میں چل نکلے اور جب ان کو زحمان ساز کی حیثیت اختیار ہو گئی تو خود انھوں نے غزل  
 کے پارے کو سبک کر دیا۔ خدا بھلا کرے قبول عام کا اور مشاعروں کی مقبولیت کا کہ دوہوں پر تو داد  
 کے ڈونگرے برسائے گئے، لیکن ان کی غزل کے لطف سخن کی طرف گوشہ چشم سے بھی التفات  
 نہ کیا گیا۔ ہو سکتا ہے کہ عالی کی اپنی مصروفیات بھی آڑے آئی ہوں یا کچھ اور بھی وجوہ رہے  
 ہوں۔ بہر حال غزل پر توجہ کم ہوتی گئی۔ میرا خیال ہے کہ کم از کم ۱۹۵۸ء یعنی پہلے مجموعے ”غزلیں  
 دوہے گیت“ کی اشاعت تک یہ بات نہ تھی۔ کتاب کے نام ہی سے ظاہر ہے کہ عالی دونوں  
 تینوں اصناف کو ساتھ ساتھ لے کر چل رہے تھے، یا کم از کم ان کا ارادہ یہی تھا، بلکہ غزلوں کی رفتار  
 کہیں زیادہ تھی۔ پہلے مجموعے میں غزلیں نہ تو صفحوں پر آئی ہیں، اور دوہے ان سے ایک چوتھائی  
 جگہ پر صرف پچیس پچیس صفحوں میں ہیں۔ بہر حال کیفیت اور کمیت الگ الگ مسائل ہیں۔ یہاں بر درست



۲۱۸

یہی بحث اٹھانی مقصود ہے کہ غزل میں عالی کی تخلیقیت کس درجے پر ہے، اور اس کی نوعیت کیا ہے  
اگر غزلوں کا بنظر غائر مطالعہ کیا جائے تو جگہ جگہ ایسے اشعار دامن دل پر ہاتھ ڈالتے ہیں :

کوئی نہیں کہ ہو اس دشت میں مراد مساز  
ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز

کسے خبر کہ یہ سرگرم رہروانِ حیات  
رداں دداں ہیں تو کیا کیا فریب کھائے ہوئے

کیوں آگیا ہے غبیط و سلیقہ خطاب میں  
اس شدتِ خلوصِ فراداں کو کیا ہوا

ہمارا نام بھی رکھیے فسانہ خوانوں میں  
کہ ہم بھی اپنے سوانح نگار گزرے ہیں

کچھ نہ تھا یاد بجز کارِ محبت اک عمر  
وہ جو بیگڑا ہے تو اب کام کئی یاد آئے

کہیں تو ہوگی ملاقات اے چمن آرا  
کہ میں بھی ہوں ترمی خوشبو کی طرح آدرا

ان اشعار کے لطیف سخن سے شاید ہی کسی کو انکار ہو۔ خیال کی تازگی، اظہار کی خوش سلیقگی،  
تجربے کی نڈت سب اپنی جگہ پر، لیکن ہر شعر میں کچھ ایسا نکتہ، کچھ ایسی بات ہے جو سوچنے پر مجبور

کرتی ہے اور کسی نہ کسی پر لطف کیفیت سے دوچار کرتی ہے۔ خواہ دشت میں سنائے کا منظر ہو یا محبت میں ناکامی کے بے کاموں کا یاد آنا، یا خلوص کی کمی سے خطاب میں ضبط و سلیقے کا در آنا۔ یا کسی چمن آرا کی تلاش میں خوشبو کی طرح بکھر جانا، لگتا ہے شاعر تغزل کے جمالیاتی رچاؤ میں ڈوبا ہوا ہے، اور انہی کھا مضمون پیدا کرنے اور دل کو چھو لینے والی بات کرنے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ غزل صنف ہی ایسی ہے کہ دوچار شعر تو ہر کسی کے یہاں سے نکالے جاسکتے ہیں۔ ایسا ہے تو آئیے، اور جس غزل کا صرف مطلع درج کیا گیا، اس کو تمام و کمال دیکھا جائے تاکہ معلوم ہو کہ عالی کتنے پانی میں ہیں :

کوئی نہیں کہ ہو اس دشت میں مراد ساز  
ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز  
کبھی ظلم غرور اور کبھی نسوین ساز  
اداے سادگی دوست تیسری عمر دراز  
کھلا یہ دوست نوازی اہل ذوق سے راز  
کہ قدر کے لیے کافی نہیں لبِ اعجاز  
خزاں میں منظر گل دردناک ہے لیکن  
یہیں سے ہے مری رودادِ شوق کا آغاز  
یہ لب جو لشد ہے اک آہِ مختصر کے لیے  
اسی میں تھے کبھی لاکھوں نساں ہائے دراز  
رہا نہ دل میں غم تنگی گلستاں سے  
وہ دلولہ جسے کہتے ہیں طاقت پرواز  
کس انجن میں دل سادہ کو سکون ملے  
کہیں ہے قیدِ حقیقت کہیں ہے قیدِ مجاز  
بہ این فرودہ دلی کیا غضب ہے اے عالی  
مجھے دیے چلی جاتی ہے زندگی آواز



غزل پڑھنے کے بعد میرے دل کے اس چہرہ کا اندازہ ہوا ہو گا کہ اس غزل کا انتخاب ہی اسی لیے کیا گیا کہ عالی کی غزل کی تخلیقی اور اظہاری مصلابت کا ثبوت فراہم کیا جاسکے۔ تنقید موضوعی مل اسی لیے ہے کہ جو چیز مجھ کو پسند نہیں، اس پر میں آپ کا اور اپنا وقت ہی کیوں ضائع کر دوں گا۔ غالب نے سخن فہمی کو طرداری سے الگ کر کے نکتہ پیدا کیا ہے، لیکن درحقیقت طرداری اور سخن فہمی میں جدلیاتی رشتہ ہے۔ طرداری نہ ہوگی تو سخن فہمی کس چیز کی ہوگی، اور سخن فہمی نہ ہوگی تو طرداری کیونکر ممکن ہو پائے گی، گویا ان دونوں میں وہی رشتہ ہے جو موضوعیت اور موضوعیت میں ہے، یعنی ایک کے بغیر دوسرے کو قائم ہی نہیں کیا جاسکتا۔ سینکڑوں صفحات کی قرأت کے بعد کسی غزل یا شعر کا انتخاب، طرداری ہے لیکن یہ طرداری مبنی ہے لطف اندوزی پر اور لطف اندوزی ممکن نہیں بغیر سخن فہمی کے۔ بہر حال سخن فہمی میں قاری کو شریک کرنا تنقیدی منصب ہے، لیکن بہر دست اس کے تمام مراحل طے کرنا نہ میرا منشا ہے نہ مقصد۔ تبانا صرف یہ مقصود ہے کہ جو شخص اس پائے کی غزل کہہ سکتا ہے جیسی اور درج کی گئی، کیا اس کو غزل گوئی میں کسی اعتذار کی ضرورت ہے۔ ظاہر ہے پوری غزل کا اظہاری سانچہ کسا ہوا ہے۔ اصوات والفاظ کی خوش ترکیبی کے باوصف وجود کے دشت میں دمازی کی طلب، ادائے سادگی، دوست میں ظلم غم سرد اور فسون نیاز دونوں کا احساس، یا دوست نوازی اہل ذوق سے رازوں کا کھلنا یا قدر کے لیے لب اعجاز کا ناکافی ہونا، یا مقطع میں زندگی کا آواز دیے جانا ایسی تہہ در تہہ کیفیتیں ہیں جن میں ہر ایک سے الگ الگ بحث ممکن ہے۔ لیکن فی الوقت فقط اس شعری منطق کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے جس کی بدولت یہ سارا معنیاتی نظام قائم ہوتا ہے۔ تو آئیے سب سے پہلے مطلع پر غور کیجیے۔

پہلے مصرع میں نفی کا منظر نامہ ہے، یعنی 'دشت' میں کوئی 'دماز' نہیں اور سنائے کی کیفیت ہے۔ جب کہ دوسرے مصرع میں اس کا رد یعنی مثبت کیفیت ہے، اور ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز، گویا اثبات سے نفی اور نفی سے اثبات کا وجود ہے، یعنی حقیقت پر تدریج ہے، یا بات صرف اتنی نہیں جو بادی النظر میں محسوس ہوتی ہے۔ دوسرے شعر کے دوسرے مصرعے میں شاعر، ادائے سادگی، دوست کی درازی عمر کی دعا مانگتا ہے۔ یہاں بنیادی علم سادگی ہے۔ اسے 'ظلم غم' اور 'فسون نیاز' کے ساتھ رکھ کر دیکھیے۔ اگرچہ 'ظلم غم' اور 'فسون نیاز' خود ایک دوسرے کا رد ہیں، لیکن یہ دونوں مل کر پہلے مصرعے میں 'سادگی' کا رد ہیں۔ غرض یہاں بھی اثبات



۲۲۱

نفی میں وہی تخلیقی تناؤ ہے جو مطلع کی معنویت کی بھی جان ہے۔ تیسرے شعر کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ دوست نوازی اہل ذوق سے یہ راز کھلا کہ قدر کے لیے کافی نہیں لب اعجاز یہاں دوست نوازی اہل ذوق اور لب اعجاز دونوں استغاثات کا مثبت استعارہ ہیں۔ لیکن قدر کے لیے کسی چیز کا کافی نہ ہونا نفی کا پہلو رکھتا ہے۔ اشعار کے مفہیم الگ الگ ہیں۔ لیکن شعری منطق میں سوچ کی کچھ ایسی نوج ہے جو ہر شعر میں خاص طرح کا معنیاتی تناؤ پیدا کرتی ہے۔ جو تھے شو کو دیکھیے خزاں میں منظر گل کا دریا کا ہونا ایک کیفیت پیدا کرتا ہے، لیکن یہیں سے ہری روداد شوق کا آغاز، پہلے مصرعے کے منفی منظر کو ایک خوش کن مثبت تصور میں بدل دیتا ہے۔ پانچویں شعر میں وہی لب جس پر بھی لاکھوں فسانے تھے (مثبت) آج اک آؤ متصر کے لیے شند ہے (نفی) اسی طرح چھٹے شعر میں غم تنگی گلستاں اور ولولہ یا طاعت پرداز میں نیز انجن اور دل سادہ یا قید حقیقت اور قید مجاز میں تضاد کی وہی نسبت ہے، یا سوچ کا وہی پیرایہ ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا۔ مقطع نے پوری غزل کے فکری تناؤ کو ادھر بھی شدید کر دیا ہے :

برایں فرودہ دلی کیا غضب ہے اے عالی  
مجھے دیے پہلی جاتی ہے زندگی آواز !

ظاہر ہے کہ مقطع معنیاتی طور پر مطلع سے جڑا ہوا ہے، اور خاموشی کا پہلا سا منظر ہے۔ قطع نظر اس کے کہ فرودہ دلی (نفی) اور زندگی کے آواز دینے (مثبت) میں کیسا گہرا ربط و تضاد ہے! یہ غزل جو دشت میں گہرے سناٹے کی کیفیت سے شروع ہوئی تھی، زندگی کی آواز کی گونج پر اختتام پذیر ہوتی ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں حالی کی کیا تفصیل ہے اس شعری منطق کا تو تغزل سے خاص رشتہ ہے یا اس منطق کی مثالیں تو مشاہیر کے یہاں بھی مل جائیں گی۔ بالکل بجا، بس یہی تو میں بھی کہنا چاہتا ہوں کہ عالی اگر چاہیں تو ان کی قدرت اظہار، جمالیاتی رچاؤ اور فکری بالیدگی ایسا درجہ کمال رکھتی ہے کہ تغزل کے تقاضوں سے عہدہ برا ہو سکتی ہے اور ہوتی رہی ہے۔

اکاد کا اشعار میں کسی کیفیت کا بل جانا کوئی انوکھی بات نہیں، لیکن تغزل کی جس خاص شعری منطق کی طرف اشارہ کیا گیا، اس کا کسی غزل کے تمام اشعار میں یا زیادہ تر اشعار میں پایا جانا



۲۲۲

اس امر کا کھلا ہوا اثبات ہے کہ شاعر کی تخلیقیت غزل کی روایت کے جمالیاتی رچاؤ سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔

اس کا اندازہ ہو چکا ہو گا کہ ہم موضوعیت سے گزر کر معرفیت کی زمین پر آچکے ہیں یعنی طرفداری سے گزر کر سخنِ انہی کی حدود میں داخل ہو چکے ہیں لیکن آخر الذکر کے تقاضے بہت شدید ہیں۔ جبکہ اول الذکر میں آسانی ہی آسانی ہے۔ تاہم یہ بات معمولی نہیں کہ جس نوع کی شعری منطق کی بات کی جا رہی ہے، عالی کے یہاں وہ کئی کئی غزلوں میں مسلسل نظر آتی ہے۔ اتفاق سے دو غزلیں آئے سانسے ہیں۔ ان سے صرف نظر کرنا صرف اسی شخص کے لیے ممکن ہے جو ایمان کو دواؤں پر لگا سکتا ہو:

نہ میں بیاضِ سحر ہوں نہ میں سوادِ شبی  
بس ایک آہ مگر وہ بھی آہِ زیرِ لبی  
چھلک سکا ہے نہ اب تک جو اشکِ نیمِ شبی  
اسی میں ہیں ترے سب خندہ ہائے زیرِ لبی  
سمجھ میں کچھ نہیں آتا یہ رازِ مسلکِ شوق!  
کبھی دُعا طلبی ہے کبھی جفا طلبی  
سخن میں تکنت و غبطِ شوق کے احکام  
مگر نظرس میں وہی شوخی و خطا طلبی  
سنا نہیں کبھی غالب کا ذکر اے عالی  
یہی ہوا ہے ہمیشہ مآلِ خوش لقمی

اگر آپ ان اشعار کو غور سے پڑھ چکے ہیں، تو اُدھر جو بحث اٹھائی جا چکی ہے، اس کی روشنی میں یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ یہ اشعار بھی اُس شعری منطق سے خالی نہیں جس کی خصوصیت پر اصرار کیا جا رہا ہے۔ ایک قطب 'بیاضِ سحر' ہے تو دوسرا قطب 'سوادِ شبی' اور اگر ان دونوں کو ایک معنائی قطب تصور کیا جائے تو ان کا رد 'آہِ زیرِ لبی' میں ملے گا۔ اسی طرح دوسرے شعری 'خندہ ہائے زیرِ لبی' (مثبت)





۲۲۳

کا یہی رشتہ اشکِ نیم شبی (منفی) کے ساتھ ہے۔ تیسرے شعر کو لیجیے تو اس میں دوسرے مصرعے کے 'وفا طلبی' اور 'جفا طلبی' دونوں غزلیہ روایت کے قدیمی تضاد اور مربوط تصورات ہیں، مربوط اس لیے کہ دونوں کا مرجع محبوب کی ذات ہے، اور ان دونوں کے رد و قبول کا منطقی رشتہ پہلے مصرعے کے 'مسکب شوق' سے جو معنیاتی طور پر مثبت تصور ہے۔ یہی کیفیت چوتھے شعر میں بھی ہے، یعنی شوقی و خطا طلبی کی معنویت قائم ہوتی ہے 'تمکنت و ضبط شوق' سے جو منفی ہے۔ اس غزل کے بعد بھی اگر یہ مقدمہ واضح نہ ہوا تو نوچلتے چلتے ایک غزل اور بھی دیکھ لیجیے۔ اور اس دعوے کے ساتھ کر یہ پہلی دونوں غزلوں سے کم پیاثر نہیں۔

وہ آہ نیم شبی ہو کہ گریہ سحری  
ہر ایک کاوش دل کا مال بے اثری  
جہاں میں رہ کے رسوم جہاں سے بے خبری  
بہیں ہی وجہ ضرر ہے ہماری بے ضرری  
مری بھی حدِ محبت تری بھی حدِ رستم!  
مری بھی کم نظری ہے تری بھی کم نظری  
ہر اک مقام میسر ہے یادِ جاناں میں  
اسی میں باخبری ہے اسی میں بے خبری!  
ہزار اشکِ یباں بہت گئے مگر عالی  
چمک رہا ہے ابھی تک ستارہ سحری

یہ مطلع بھی پورے کا پورا اسی شعری کیفیت سے لبریز ہے جس کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ "آہ نیم شبی" اور گریہ سحری میں جو رشتہ ہے، واضح ہے۔ دوسرے مصرعے میں یہی کیفیت صرف 'کاوش' اور 'مال' میں ہے، بلکہ 'کاوش' اور 'بے اثری' میں بھی اسے دکھایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں 'وجہ ضرر' اور 'بے ضرری' پر بھی غور کر لیجیے۔ نیز اس پر بھی



۲۲۴

کہ 'رسوم جہاں' اور 'بے خبری' میں کیا رشتہ ہے، یا ان رشتوں اور مناسبتوں سے شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔ میرے شعر میں 'حدِ محبت' اور 'حدِ ستم' توجہ طلب ہیں۔ آگے چل کر اُمری بھی کم نظری ہے تری بھی کم نظری! میں 'کم نظری' بظاہر کیسا معلوم ہوتا ہے، لیکن ذرا دل کیسا نہیں، کیونکہ پہلی کم نظری جس کا مرجع عاشق کی ذات ہے، اس کا مثبت ہونا مسلم ہے۔ چوتھے شعر میں 'باخبری' اور 'بے خبری' کا ربط اسی منطق کا پتہ دیتا ہے۔

اس مختصر تجزیے میں میں نے بہت سی تفصیل اور فردی اور ذیلی مقامات عمدہ چھوڑ دیے ہیں، اس لیے کہ جس مقدمے کا پیش کرنا مقصود ہے، اس کے لیے اتنا تجزیہ کافی ہے، اور اگر کسی کے لیے اتنی بحث نا کافی ہے تو پھر اس کے لیے کوئی بحث کافی نہیں۔ کیونکہ بات کو کتنا کیوں نہ بڑھایا جائے، نتیجہ یہی برآمد ہو گا۔ یہ شعری منطق اگر تخلیقیت میں بمنزلہ جوہر کے جاگزیں نہ ہوتی تو شاعر اس درجہ جہانیا تی اعتبار پر قادر ہو ہی نہیں سکتا۔ درچار شعر تو اتفاقاً ہو سکتے ہیں، لیکن پوری غزل میں ان کیفیات کا موجِ تہ نہیں بن کے رواں دواں رہنا یا نئے اور انوکھے خمیسی محرکات فراہم کرنا معنی دار ہے۔ اسی لیے بعض غزلوں کو تمام وکماں دیا گیا تاکہ تخلیقیت کی ہر موج سامنے آجائے اور کوئی بھی پہلو نظر انداز نہ ہو۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ عالی اگرچہ رہنِ ستم بائے دوبا ہو چکے ہیں اور 'دوبا' ان سے اور یہ 'دوہے' سے منسوب ہو چکے ہیں، اور ان کے چاہنے والوں نے ان کی پہچان بھی 'دوہے ہی سے قائم کرنی ہے' لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی تخلیقیت کو غزل کے جہانیا تی رچاؤ سے بھی حتیٰ مناسبت ہے، اور اس میں بھی جہاں انہوں نے شعری ارتکاز سے کام لیا ہے، ان کا فن درجہٴ کمال پر ملتا ہے۔ اس سے کس کو انکار ہے کہ 'دوہے' کبت کہہ کر غالی من کی آگ بجائے، لیکن اسی میں غزل کو اور شامل کر لیجیے۔ ہم تو بہر حال صرف تمنا ہی کر سکتے ہیں کہ من کی یہ آگ دھڑ دھڑ جلتی رہے تاکہ وہ یہ نہ کہہ سکیں :

بغیر مرکزِ امید و بے سکون دروں  
میں اک خلا ہوں جو ثابت بنے نہ ستارا

(۶۱۹۸۸)

## شہریار نئی شاعری اور اس کا اعظم

حَال ہی میں بعض نئے شاعروں نے اردو کا رشتہ ایک بار پھر ادب کے عالمی رجحانات سے جوڑ دیا ہے۔ ان میں سے وہ رجحانات خاص طور پر قابل ذکر ہیں جو جدید دور کے ثقافتی انتشار، آدرش کے فقدان اور انسان کے بے چہرہ ہونے کے تصور سے پیدا ہوئے ہیں۔ ان کے زیر اثر جو نئی شاعری لکھی جا رہی ہے، وہ نئی نسل کے اس انسان کی آواز ہے جس کے پاس نہ اقدار کا سرمایہ ہے، نہ آدرش کا آمینہ۔ اور جس کا وجود خود اس کے لیے ایک سوا یہ نشان بن گیا ہے۔ یہ ہر طرح کی دنیا نو سیت اور روایت کے خلاف ہے۔ اسے ایک ایسا باغی کہا گیا ہے جس کا کوئی آئینہ مل نہیں۔ اردو شاعری جدید دور کے اس جہلا وطن انسان سے حال ہی میں متعارف ہوئی ہے۔ وہ لوگ جو روایتی سیمرخ کی طرح وقت کی ریت میں سر دبائے رہتے ہیں، ان کو پہلی نظر میں یوں معلوم ہو گا کہ یہ عجیب الخلق انسان جو ہر وقت بے تکے خواب دیکھتا ہے، جو ہر وقت ہر سال نظر آتا ہے، جو بات بات پر چونک اٹھتا ہے اور چونہ سوتا ہے نہ جاگتا ہے، شاید کسی دوسری دنیا سے یہاں آ گیا ہے، جہاں وہ بالکل تنہا محسوس کرتا ہے اور یہاں اسے ہر شے اجنبی دکھائی دیتی ہے۔ لیکن اگر ہم ایمانداری سے اپنے گرد و پیش پر نظر ڈالیں اور ہم عصر نذیب کے انتشار اور اضطراب کو سمجھنے کی کوشش کریں تو معلوم ہو گا کہ یہ آسیب ہمارے دور کی خصوصیت بن چکا ہے۔ ہمارا زمانہ کلچر کے زوال، قدروں کی پامانی اور یقین کے فقدان کا زمانہ ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ احساس



پہلے مغرب میں عام ہوا، بعد میں مشرق میں پہنچا — مشرق و مغرب میں جو فرق پہلے تھا، وہ آج بھی ہے۔ لیکن صنعتی تہذیب کے فردِ غم کی وجہ سے آج پورے عالمِ انسانیت کے ذہنی مسائل تقریباً ایک سے ہیں اور انسان کو ہر کہیں تقریباً ایک جیسے خطرات کا سامنا ہے۔

نئے اثرات کے تحت لکھی جانے والی شاعری مواد اور اسلوب دونوں کے اعتبار سے پہلی شاعری سے اس قدر مختلف ہے کہ پُرانی ادبی اصطلاحوں اور کیوں کی مدد سے اسے نہ سمجھا جاسکتا ہے اور نہ سمجھایا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر یہ کہا جائے کہ یہ روایت سے انحراف کی شاعری ہے، یا یہ باغیانہ شاعری ہے یا یہ اکس میں ایک ماتمی نے ملتی ہے تو یہ اس شاعری سے انصاف نہ ہوگا۔ واقعہ یہ ہے کہ پُرانے تنقیدی لیبل اس پرنسپل نہیں جیتے۔ کیونکہ یہ نہ مقصدیت کی شاعری ہے، نہ نثری ہیئتیت کی، یہ نہ داخلیت کی آواز ہے نہ خارجیت کی۔ غم دوروں اور غمِ جاہل کی تقسیم بھی یہاں بیکار نظر آتی ہے۔ یہ فرار یا اقرار کی شاعری بھی نہیں۔ یہ تو محض انسان کو اس کے اصلی روپ میں دیکھنے کی جستجو ہے یا غم اور مسرت کو محض غم اور مسرت سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

معاہدہ ہوتا ہے کہ سائنس اور صنعتی ترقی نے اپنے ارتقا کا ایک دائرہ ختم کر لیا ہے اور انسان کو پھر ایک نئے چیلنج کا سامنا ہے لیکن یہ چیلنج اس چیلنج سے مختلف ہے جب آج سے تقریباً دو سو سال پہلے سائنس نے انسان کو ایک نئی قوت، توانائی اور نئی زندگی کی بشارت دی تھی، اس وقت انسان ایک دور ہے پر کھڑا تھا۔ ایک راستہ مذہبیت کا تھا، دوسرا عقلیت کا۔ ایک قدامت کی طرف جاتا تھا، دوسرا صنعتی ترقی و مادی راحت و فراغت کی طرف۔ اور انسان کو ان دونوں میں سے ایک کا انتخاب کرنا تھا۔ لیکن اب محالیت دوسری ہے۔ اب ہم دو درجے پر نہیں کھڑے ہیں کہ دو میں سے ایک راستے کا انتخاب کر سکیں؛ بلکہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جس راستے پر ہم چل رہے تھے، اس کی آخری حد تک پہنچ گئے ہیں اور سامنے ہر طرف دھندلہ دھندلہ ہے۔ یہاں تک پہنچنے کے لیے انسان نے یقین اور اعتماد کی شمعوں کو کیسے کیسے فروزاں نہیں رکھا اور محنت و کوشش سے کیا کیا نہیں کیا؛ اس نے قدرت کی کلائیوں کو مروڑا، پہاڑوں کے جگر چیرے، سمندر و کوئٹھی میں بند کیا، دریاؤں کے رخ بدلے، صحراؤں کو چمن زاروں اور چمن زاروں کو جنتِ ارضی کے نمونوں میں تبدیل کر کے رکھ دیا۔ صنعتی تہذیب کی انگلی پکڑ کر وہ تمول اور مادی آسائش کے آخری زینے تک بھی جا پہنچا، لیکن اس کے دل کی ویرانی کم نہیں ہوئی، بلکہ اس میں اضافہ ہی ہوا۔ اور



میکانکی زندگی کے کیسے بنیں اور تیز رفتاری میں وہ خود کو بھی کھو بیٹھا۔ اس نے سمجھا تھا کہ نئے عالم توڑ سنتی وسائل اور ساز و سامان سے اس کی تمام مشکلیں آسان ہو جائیں گی اور اس کے سب مسائل حل ہو جائیں گے۔ امیدوں کا وہ غلسم ٹوٹ چکا ہے۔ زندگی آج بھی موت کے منہ میں ہے۔ مسرت آج بھی گریزاں ہے۔ ہنگاموں کی نشانی، دل کے درد اور روح کے کرب کا آج بھی وہی عام ہے۔ زندگی پر غم کا کشمکشیں چہرہ آج بھی ہے۔ حسرت آج بھی خون کے آنسو روتی ہے، اور ارمانوں کی بارات آج بھی بجھتی ہے۔

ہمارے دور کا سب سے بڑا المیہ صنعتی زندگی کی حسرت سامانی ہے۔ اس سے پیدا ہونے والے خلفشار میں زندگی اپنی وحدت کے اساس سے محروم ہو چکی ہے۔ زندگی کی ابتدا اور انتہا کا سراغ نہ پا سکنے اور اپنے وجود کا نصب العین نہ سمجھ سکنے کا احساس پہلے سے کئی گنا بڑھ چکا ہے۔ نیست و بود یا زندگی اور موت کے درمیان جو کشمکش جاری ہے۔ اس کا بھی انسان کو پہلے سے زیادہ احساس ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اس کی تقدیر اس کے اپنے ہاتھوں میں ہے۔ لیکن پھر بھی وہ اپنی خوشی و غم پر قادر نہیں۔ قدم قدم پر اسے ہاں اور نہیں یا جینے اور مرنے یا مٹنے اور نہ مٹنے کے درمیان فیصلہ کرنا پڑتا ہے اور یہ فیصلہ اسے کیسے ہی کرنا پڑتا ہے۔ اس کی پوری ذمہ داری خود اس کے سر ہے۔ گو انسان کو اس فیصلے کا پورا اختیار ہے، لیکن یہ اختیار بجائے خود ایک جبر بن گیا ہے کیوں کہ انسان جب تک زندہ ہے وہ اس سے بچ نہیں سکتا۔ گو یہ ایسی سلیب ہے جس پر انسان کا وجود ہر وقت شکا ہوا ہے۔ اس ذہنی اضطراب میں زندگی کی کوئی چیز ویسے نظر نہیں آتی جیسے وہ اب تک نظر آیا کرتی تھی۔ نہ روشنی روشنی معلوم ہوتی ہے، نہ تاریکی تاریکی۔ نئی نسل کے ہر فرد خستہ انسان کی دنیا میں نہ کوئی جفاؤں کے ستم ڈھاتا ہے، نہ کوئی وفادار کے گیت گاتا ہے۔ وصل و فراق، کامرانی و ناکامی، خوشی و غم سب بے معنی اور گزراں معلوم ہوتے ہیں۔ عجیب بے حسی اور عجیب احساس کا عالم ہے۔ یہ بے حسی اور احساس اُس بے حسی اور احساس سے یقیناً مختلف ہیں جن کے لغوی اور روحانی معنوں سے ہمارے ذہن آشنا ہیں۔ یہ احساس ایک طرح کی آگہی بھی ہے۔ نئی شاعری اسی بے نام بے حسی اور آگہی کی شاعری ہے۔ یہاں اس سے متعلق مزید گفتگو کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ شہر یار کے مجموعہ کلام اس ہم اعظم سے ان دونوں کو ایک نظر دیکھ لیا جائے :

ہسب، لمبے، گھنے پٹیوں کی ہری شاخیں  
 کبھی کبھی کوئی اشلوک گنگنائی تھیں  
 کبھی کبھی کسی پتے کا دل دھڑکتا تھا  
 کبھی کبھی کوئی کونسل درود پڑھتی تھی  
 کبھی کبھی کوئی جگنو اکھ جگاتا تھا  
 کبھی کبھی کوئی طائر ہوا سے لڑتا تھا  
 کبھی کبھی کوئی پر چھائیں چنچ پڑتی تھی  
 اور اس کے بعد مری آنکھ کھل گئی اس نے  
 سر ہانے رکھے ہوئے تازہ روزنامے کی  
 ہر ایک سطر بڑے غور سے پڑھی لیکن  
 خبر کبیر بھی کسی ایسے حادثے کی نہ تھی  
 اور اس کے بعد میں دیوانہ وار منہ بے لگا  
 اور اس کے بعد ہر اک سمت لازوال سکوت  
 اور اس کے بعد ہر اک سمت لازوال سکوت

## سائے کی موت

دن کا دروازہ ہوا بند شب آرائی  
 راستے کروٹیں نینے لگے  
 گلیوں میں ادا سی چھائی

۲۲۹

سارے ہنگامے وہ سب رونقیں (دن کی ہزار)  
گونگی جیلوں میں ہوئیں قید  
چلو اب نکلیں  
اپنی تنہائی کے اس خول سے باہر  
دیکھیں  
اپنا سایہ کہاں جاتا ہے شبِ تاریں آج  
کون سی یادوں کو چمکاتا ہے  
کس پل کو مہمدا دیتا ہے  
آج کیا کھوتا ہے، کیا پاتا ہے  
کس طرح بڑھتا ہے، گھٹتا ہے، بکھر جاتا ہے  
کیسے مرجاتا ہے؟

شہر یار کے یہاں ان سے بھی بہتر نظمیں ہیں جن کا ذکر آگے آئے گا، لیکن ابھی ہم نئی شاعری کی  
فضا کی بات کر رہے تھے، وہ ان نغموں میں تمام و کمال موجود ہے۔ ان نغموں میں جس احساس کی کاغذی بلندی  
ہے، وہ آگہی کی چوٹ کھائے ہوئے ہے۔ انسان کو اپنے سفر ارتقا میں آج تک جن جن کامیابیوں اور  
ناکامیوں کا سامنا رہا ہے، یہ آگہی ایک لحاظ سے ان سب کا حاصل ضرب ہے۔ یہ صدیوں سے دیکھے ہوئے  
خوابوں کی شکست کی آواز ہے۔ اس نے آرزوؤں کے آنسو چنے ہیں، ماضی کو تاریکی کے غار میں اترتے پایا  
ہے اور یادوں کے قافلوں کو سکوت کے سمندر میں غرق ہوتے ہوئے دیکھا ہے۔  
یہ شاعری لفظ ”تصویراتی“ کے گھسے پٹے، جنوں میں تصویراتی نہیں، بلکہ اس معنی میں تصویراتی ہے  
کہ اس کی اپنی ایک الگ دنیا ہے اور اس کا اپنا ایک موضوع ہے جس کی کوئی حد نہیں اور جس کی کوئی بندھی ہوئی  
تعریف نہیں کی جاسکتی۔ اس شاعری کی اپنی کچھ علامتیں ہیں جو اسے معنویت عطا کرتی ہیں۔ میرے نزدیک اس  
شاعری کا جیسا اظہار شہر یار کے یہاں ہوا ہے، اس میں بنیادی اہمیت چار علامتوں کو حاصل ہے: خواب،  
آگہی، وقت اور موت۔ ان علامتوں پر ہمیں لغوی یا ادبی معنی مسلط کرنے کا کوئی حق حاصل نہیں۔ ان





۲۳۰

کے معنی وہی مراد لینے ہوں گے جو یہ شاعری خود انھیں خطا کرتی ہے اور جن کا ذکر آگے چل کر کیا جائے گا۔ ان میں ایک طرف خواب اور راگہبی سے پیدا ہونے والے تصورات میں کشمکش ہے تو دوسری طرف دقت اور موت سے پیدا ہونے والے تصورات ایک دوسرے کے برعکس ہیں۔ اگر ان چار علامتوں کی غریب ادبی حیثیت کو تسلیم کر لیا جائے تو شہرہ یار کے ہاں استعمال ہونے والی باقی تمام علامتیں ان ہی کے پیچھے پیچھے نظر آئیں گی۔ سب سے پہلے نظم ”خواب“ کو لیجیے :

نغمی آرزو کی بکھری ہے  
رات شرما رہی ہے اپنے سے  
ہوٹا امید کے پھڑکتے ہیں  
پاؤں حسرت کے لڑکھاتے ہیں  
دور ملکوں سے آنسوؤں کے قریب  
نیند دامن سمیٹے بیٹھی ہے  
خواب تبیر کے شکستہ دل  
آج پھر جوڑنے کو آئے ہیں

اس حسین نظم کے آٹھ مصرعوں میں سات چیزوں کا ذکر کیا گیا ہے : آرزو، رات، امید، حسرت، نیند، تبیر اور خواب۔ اور یہ سب کے سب تصورات خواب کے ذیل میں آتے ہیں، جو اس نظم کا عنوان بھی ہے اس کے بعد ان دونوں کو غور سے پڑھیے :

## فَرِیْبِ دَر فَرِیْبِ

دن کے صبحا سے جب بنی جال پر  
ایک مہم سا آسرا پا کر

ہم چلے آئے ایک طرف اور اب  
رات کے اس اتھاہ دریائیں  
خواب کی کشتیوں کو کہتے ہیں!

## ایک منظر

نیند کی سولی ہوئی خاموش گھیریں کو جگاتے  
گنگنائے  
مشعلیں پلکوں پہ اشکوں کی جلائے  
چند سائے  
پھر رہے تھے  
رات جب ہم خواب کی دنیا سے واپس آ رہے تھے

ان دونوں میں سے پہلی نظم لفظ ”دن“ سے شروع ہوتی ہے جو آگہی کی علامت ہے اور  
خواب کے تصور ختم ہوتی ہے جو آگہی کی نفی ہے۔ اس طرح ”ایک منظر“ میں لفظ ”سایہ“ علامت ہے  
شعور انفرادی کی یا زخم خوردہ حساس انسان کی۔ آخری مصرع میں خواب کا ذکر ہے جسے شعور کے بمقابلہ  
کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ گویا اس شاعری میں ایک طرف خوابوں، آرزوؤں اور امیدوں کی دنیا ہے  
اور دوسری طرف آگہی و حقائق کی۔ ان دونوں میں ایک طرح کی **POLARIZATION** یعنی  
رابطہ و تضاد ہے۔ یہ شاعری مواد کی سطح پر اپنا حسن اسی کشمکش اور تضاد سے حاصل کرتی ہے۔  
یہ شاعری چونکہ تنہائی اور شعور کی دھوپ میں تھلسی ہوئی ہے، اس لیے اس کی نظریں سکون عافیت  
کے لیے زیادہ تر ”رات“ کی طرف اٹھتی ہیں۔ ”رات“ اور ”خواب“ کے سلسلے کے دوسرے امیجز میں  
”نیند“ اور ”مہتاب“ قابل ذکر ہیں۔ آگہی کی دنیا میں مہتاب کے مقابلے میں ”سورج“، ”نیند“ کے  
مقابلے میں ”جاگتی آنکھوں“ اور ”رات“ کے مقابلے میں ”دن“ کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس سلسلہ کی

۲۳۲

سب کے کثیر الاستعمال علامت "سایہ" ہے۔ گو یہ لفظ اپنے رواجی معنوں میں یعنی دھوپ کی نفی یا گوشہ عافیت یا سکون و راحت کے لیے بھی استعمال ہوا ہے، ملاحظہ ہو نظم آشوب (آگہی) لیکن علامت کی حیثیت سے "سایہ" کا استعمال "خواب" کی ضد کے طور پر یا زندگی کے جسب کے ہاتھوں بے بس انسان کے لیے یا شعور انفرادی کے لیے ہوا ہے جیسا کہ ادب "ایک منظر" یا "سائے کی موت" میں دیکھا گیا۔ یا اس مختصر نظم سے ظاہر ہے:

## ایک رات کا منظر

ہچکیوں کے پیچ و خم کے سلسلے  
آہٹوں کے گھٹنے بڑھتے دائرے  
آنسوؤں سے تر تر تنہائیاں  
دُھند میں بلوس کچھ سرگوشیاں  
زرد رُود مہتاب اور گرما کی رات  
آسمان کی سمت اک سائے کے ہاتھ

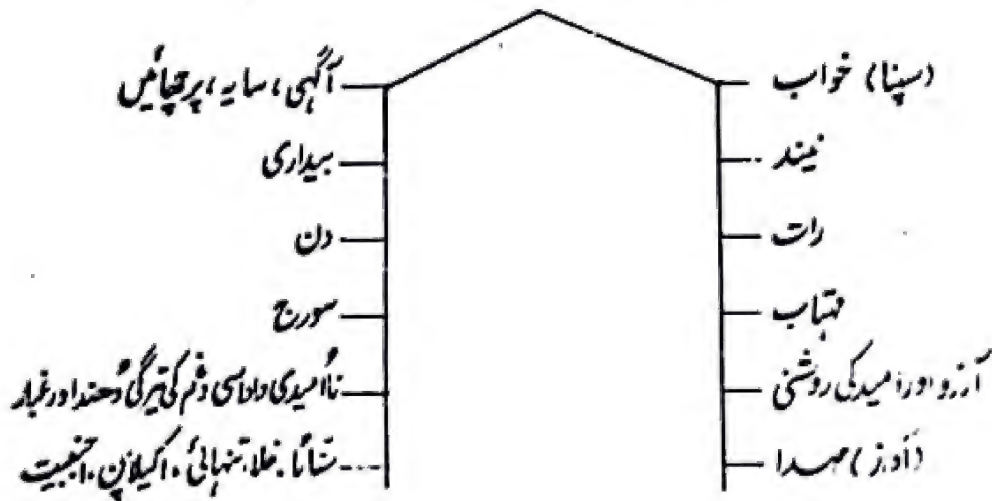
یہ نظم اس قابل ہے کہ اس کا شمار شہر یار کی حسین ترین مختصر نظموں میں کیا جائے۔ اس میں جتنے امیجز آئے ہیں وہ سب کے سب علامتی طور پر "سایہ" سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس شاعری میں "سایہ" کے علامتی معنوں میں بعض جگہ لفظ "پرچھائیں" بھی استعمال ہوا ہے (ملاحظہ ہو نظم پرچھائیاں)، آگہی کی "دنیا" دن کے عذاب کی "اور سورج" اور "دھوپ" کی "دنیا ہے۔ جبکہ" خواب کی "دنیا" "خند" رات "اور مہتاب" کی "دنیا ہے۔ یہ "آرزو" اور "امید" کی روشنی کا مسکن ہے جبکہ آگہی کی "دنیا" میں "ناامیدی"، "اداسی" اور "غم" ہے۔ آگہی کی "دنیا کو" دشت "اور صحرا" سے بھی تشبیہ دی گئی ہے، جس میں ہر طرف "خلا" ہی "خلا" اور "سناٹا" ہی "سناٹا" ہے۔ انسان یہاں "اجنبی" ہے



۲۳۳

اور ”تنہائی“ کا احساس اُسے کھائے جاتا ہے اور خواب کی دنیا سے کوئی ”مدا“ یا ”آواز“ اس تک نہیں آتی۔ خواب اور آگہی کی ان دو دنیاؤں میں جو پتھر ربط قائم رکھے ہوئے ہے، وہ ”وقت“ ہے۔ اب اس کی مدد سے امیجز کے ان دو سلسلوں کے باہمی ربط و تضاد کو یوں ظاہر کیا جاسکتا ہے:

وقت (لمحہ پل)



یہ وقت ہی ہے جو خواب اور آگہی اور نیند اور بیداری اور رات اور دن میں یک گور تعلق قائم رکھے ہوئے ہے۔ وقت نہ ہوتوان کی POLARIZATION یعنی باہمی ربط و تضاد باقی نہ رہے۔ اس شاعری میں وقت ہی کو ”زیست کا حاصل اور حقیقت“ قرار دیا گیا ہے:

اندھے دن کو گونجی رات سے کیا نسبت ہے  
گھائل پانڈ کی گہنائی گزروں کا سایہ  
اس دھرتی کو کیوں بھاتا ہے  
سورج کی سرشار شعائیں  
اس دھرتی کو کیوں دسستی ہیں  
بڑکل کیوں اس آج کے پیکر میں ڈھلتا ہے  
اور انسان کو آج اور کل سے کیا ملتا ہے

۲۳۴

کیوں ہم فانی اور امر ہیں  
پل، لمحے، دن، سال اور صدیاں  
یہ سب ہمیں بہکی سی ہیں  
لیکن اپنی زلیست کا حاصل اور حقیقت صرف یہی ہیں

اس شاعری میں وقت ہی وہ مرکز و محور ہے جس کے گرد یہ سلسلہ تصورات مسلسل گردش میں ہے۔  
انسان کا مقدر یہی ہے :

دھوپ میں تنہائی کی جسموں کو بھلائے رہو  
وقت کے صحرائیں یونہی ٹھوکریں کھاتے رہو

(وقت کے صحرائیں)

انسان لاکھ سر مارے، ماضی پھر ٹپٹ کے نہیں آتا (وقت) انسان کو امر و زفر کی بھی خبر نہیں۔ یہ دونوں  
اس کی دسترس سے باہر ہیں۔ (افسون امر و زفر)۔ ماضی اندھیرا ہے اور مستقبل غبار کے علاوہ کچھ نہیں۔ جو کچھ ہے وہ  
حال ہے اور حال میں بھی لمحہ حالیہ۔ انسان دراصل لمحہ بہ لمحہ ہی جیتا ہے۔ ("تضاد"، "مداوا")  
جس طرح وقت خواب و آگاہی کے سلسلے کو قائم رکھے ہوئے ہے اسی طرح وہ چیز جو اسے منقطع کر دیتی ہے،  
وہ "موت" ہے۔ موت وقت کی نفی ہے۔ زندگی میں وقت کے برعکس اگر کوئی چیز ہو سکتی ہے تو وہ "موت"  
ہی ہے جتنی بڑی حقیقت وقت ہے، اتنی ہی سنگین حقیقت موت بھی ہے۔ ملائطہ ہو نظم "قبرستان" سے  
یہ اقتباس :

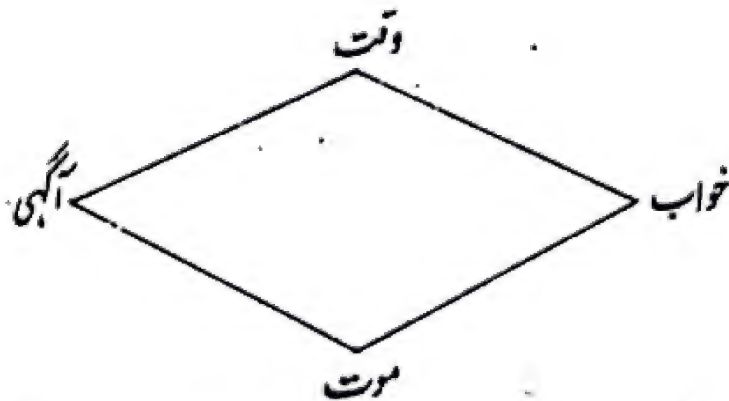
جہاں ہم سے خلوت گزیدہ گنہگار بندوں کی  
اک انجمن ہے  
زین کا وہ عقدہ حقیقت ہے ارض و سما کی  
خودی کی خدا کی

۲۳۵

موت ایک ایسا سیچا ہے جو اس دور کے عذاب و کرب کے لیے شفا کا پیغام لاتا ہے۔ یہ انفرادی  
ذمہ داری کے کھائے جانے والے احساس اور باشعور زندگی بسر کرنے کے لیے کیمیا کا کام کرتی ہے۔ خیاںچہ شاعر  
زہر کو اس دور کا ”نیا امرت“ قرار دیتا ہے :

دواؤں کی الماریوں سے سچی اک دوکاں میں  
مریضوں کے انبوہ میں مغمم سا  
اک انساں کھڑا ہے  
جو اک نیلی کبوتری سی شیشی کے سینے پر لکھے ہوئے  
ایک اک حرف کو غور سے پڑھ رہا ہے  
مگر اس پر تو ”زہر“ لکھا ہوا ہے  
اس انسان کو کیا مرض ہے  
یہ کیسی دوا ہے ؟

موت کے ذکر کے ساتھ ساتھ ، اس شاعری کا سلسلہ تصورات مکمل ہو جاتا ہے۔ اب اس کو  
مربوطہ طور پر یوں پیش کیا جاسکتا ہے :



یہاں قاری کے ذہن میں لازمی طور پر یہ سوال پیدا ہو گا کہ یہ شاعری اپنی نوعیت کے اعتبار سے مثبت  
ہے یا منفی ؟ تنوعلی ہے یا رجائی ؟ اس سوال کا یہ جواب کچھ عجیب سا معلوم ہو گا۔ لیکن واقعہ یہی ہے کہ ان الفاظ



۲۳۷

”فریب در فریب“ اور ”ایک منظر“ کا حوالہ دیا جا چکا ہے۔ ان کے علاوہ مجموعے سے ”پرچائیاں“ اور ”قرب قیامت“ بھی ملاحظہ فرمائی جائیں۔ یہ تمام نظمیں معنوی وحدت کے اعتبار سے مکمل اکائیاں ہیں اور موضوع کے تائر کو ابھارنے میں پوری طرح کامیاب ہیں۔

آخر میں شہر یار کی غزلوں سے چند اشعار دیکھیے، ان میں نئی شاعری کے ان تمام عناصر کی کارفرمائی ایک بلیغ اشارت اور ایمایت کے ساتھ ملے گی، جن کا ذکر نظموں کے سلسلے میں اوپر کیا جا چکا ہے:

دل ہے تو دھڑکنے کا بہانہ کوئی ڈھونڈے  
پتھر کی طرح بے حس و بے جان سا کیوں ہے  
ہم نے تو کوئی بات نکالی نہیں غم کی!  
وہ زرد پشیمان، پشیمان سا کیوں ہے

زبان نی بھی تو کس وقت بے زبانوں کو  
سنانے کے لیے جب کوئی داستان نہ رہی

لوگ سر پھوڑ کر بھی دیکھ چکے  
غم کی دیوار ٹوٹتی ہی نہیں

ہوا کا جھونکا بھی جس راہ پر نہیں آتا!  
نہ جانے کس لیے اس راہ پر کھڑے ہیں لوگ

عجیب چیز ہے یہ وقت جس کو کہتے ہیں  
کہ آنے پاتا نہیں اور بیت جاتا ہے

۲۳۸

یہ کیا جگہ ہے دوستو، یہ کون سا دیار ہے  
حدِ نگاہ تک جہاں غبار ہی غبار ہے  
ہمیں تو اپنے دل کی دھڑکنوں پر بھی یقین نہیں  
خوشا وہ لوگ جن کو دوسروں پر اعتبار ہے

بزار پرکشش غم کی مگر زاشک بھئی  
محبانے غبطہ یہ دیکھنا تو لا جواب ہوئی

ہمیں تو یاد تھی بے مہربانی جہاں یوں بھی  
بہارِ بل گیا اس کو ترے تغافل کا

بے تاب ہیں اور عشق کا دعویٰ نہیں ہم کو  
آوارہ ہیں اور دشت کا سودا نہیں ہم کو  
یا ترے علاوہ بھی کسی شے کی طلب ہے  
یا اپنی محبت پہ بھروسہ نہیں ہم کو

جو چند لمحے وقت نے دیے ہیں ان کا کیا کریں  
درِ حبیبِ دا نہیں، درِ حیات بند ہے

عجیب ساغہ منجہ پر گزر گیا یارو!  
میں اپنے سائے سے کل رات ڈر گیا یارو!  
وہ کون تھا، وہ کہاں تھا، کیا ہوا تھا اُسے  
سنا ہے آج کوئی شخص مر گیا یارو!

۲۳۹

نذرانہ تیرے حُسن کا کیا دیں کہ اپنے پاس  
لے دے کے ایک دل ہے سو ٹوٹا ہوا سا ہے

جب بھی ہلتی ہے مجھے اجنبی لگتی کیوں ہے  
زندگی روزِ نئے رنگ بدلتی کیوں ہے

ان اشعار میں جو انفرادیت اور تازگی ہے وہ عام قسم کی انفرادیت اور تازگی سے مختلف ہے۔  
ان میں نئے تغزل کی جوئے ہے، وہ نئی نسل کے شاعروں کے یہاں عام ہوتی جاتی ہے۔ اس سے جہاں  
عنف غزل سے ہماری محبت کا پتہ چلتا ہے وہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غزل بھی اس کے بدلے میں بڑی  
نیا نسی سے کام لیتی ہے اور ہمیشہ ہماری محبت کو کئی گنا بڑھا کر سہیں واپس کر دیتی ہے۔

(۶۱۹۶۵)



## نئی غزل کا جوانا مرگ شاعر: بانی

کسے معلوم تھا کہ نئی غزل کا طرہ دار اور تازہ گو شاعر بانی اتنی جلدی موت کی آغوش میں چلا جائے گا۔ ۱۱ اکتوبر ۱۹۸۱ء کی شب میں دہلی کے ہولی فلی ہسپتال میں بانی نے سفر آخرت اختیار کیا۔ اب جبکہ بانی اس دنیا میں نہیں ہے، چند سوانحی شخصی حقائق کو محفوظ کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے، بانی کا پورا نام، راجندر منچند تھا۔ وہ نومبر ۱۹۳۲ء میں ملتان میں پیدا ہوئے اور ان لوگوں میں سے تھے جنہیں تقسیم کی موج بہا کر دہلی لے آئی۔ وقت کے ساتھ ساتھ دہلی کی ادبی، ثقافتی زندگی کے طوفان اور ہلکوں اور دلول خیزوں میں بانی خوب خوب شریک رہے۔ چوڑا ناک، نقشہ، بھلتا ہوا رنگ، گٹھا ہوا کسرتی بدن آج سے چند برس پہلے کوئی سوچ بھی نہیں سکتا تھا کہ ایسا با صحت نمونہ نوجوان دیکھتے ہی دیکھتے گھل گھل کر اپنی اصل کا نقش موبوم بھی نہیں رہ جائے گا، اودھین اس وقت جب اس کی غزل کی تازگی اور طرہ ساری شباب پر ہوگی، موت کی پرچھائیں اس کو گھیر لے گی۔ بانی نے ایم۔ اے۔ معاشیات میں کیا تھا اور جب تک صحت نے ساتھ دیا، وہ ڈیرہ اسماعیل خاں برادری کے ایک معمولی اسکول میں درس و تدریس کی خدمت انجام دیتے رہے۔ کئی برس سے گٹھیا اور گردن کی شدید تکلیف کی وجہ سے وہ رخصت پر تھے اور انتقال کے وقت ان کی عمر انچاس برس سے زیادہ نہ ہوگی۔ اگرچہ مرض انتہائی تکلیف دہ اور اذیت ناک تھا اور کیسا کیسا دکھ بانی نے نہ اٹھایا ہوگا، موت کا زرتا ہوا بھیا ناک سایہ، دوستوں کی بے اتفاقی، اپنوں اور

برجگانوں کی بے توجہی، چھوٹے چھوٹے بچے، سہارے معدوم، اٹھنا بیٹھنا، کھانا پینا، سونا جاگنا سب خواب و خیال، کون سا دکھ ہے جس کا سامنا بانی نے کیا ہوگا، لیکن ترقی شکایت کبھی زبان پر نہ آیا۔ عجیب اتفاق ہے کہ نئی غزل کی کیسی کیسی متاثر شخصیتیں کم عمری میں جدا ہو گئیں، ناصر کاظمی، ابن اشا، خلیل الرحمن غنلی، شکیب جلالی اور اب بانی۔ ان سب نے اپنے اپنے طور پر کشتِ شعر کو سرسبز و شاداب رکھا، اور نئی فصلوں کا پتہ دے گئے۔ بانی کا پہلا مجموعہ ”حرفِ معبر“ ۱۹۷۲ء میں اور دوسرا ”حسابِ رنگ“ ۱۹۷۶ء میں منظرِ عام پر آیا تھا، اور تیسرا ”شغفِ شجر“ ۱۹۸۳ء میں پس از مرگ شائع ہوا۔



بانی کے لہجے کی تازگی اور توانائی اور خود اعتمادی کے دفور نے جس کا اظہار ہی رشتہ منکلم پر اسرار سے جرد ہوا تھا، بہت جلد سب کو متوجہ کر لیا تھا۔ وہ ایسے غزل گو کی حیثیت سے سامنے آئے تھے جسے اپنے ذہن و شعور اور زبان و ذرات پر پورا بھروسہ تھا، مجبوم سے الگ رہ کر قدم بڑھانے کا حوصلہ ان میں شروع سے تھا۔ ان کی فکری جوزنی اور جودتِ بیج بہت جلد انہیں تعقل کی اُن کھلی فضاؤں میں لے آئی، جہاں ذہن و احساس حیات و کائنات کے ارنی سرور کے زیرِ دم سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ بانی کی شاعری محبت کی جسامت یا اس کے جذباتی رد و بانی پہلو سے بڑی حد تک پہلو تہی کرتی ہے۔ نئی غزل کے شعرا میں شاید ہی کوئی دوسرا شاعر ہو، جس نے جسم و جلال کے تذکرے اور حواس کی تھر تھراہٹوں سے اس حد تک صدفِ نظر کیا ہو، اور اس کے باوجود اپنی غزل کو نگاہوں کا مرکز بنالیا ہو۔ بانی صحیح معنوں میں نئی غزل کے نوکلاسیکی شاعر ہیں۔ ان کے بیشتر معاصرین نے اس امر پر حیرت کا اظہار کیا ہے کہ ان کے یہاں ”جذبہ و احساس و فکر و فن کا ایسا فطری استحلال پایا جاتا ہے کہ ذہن اس کی پیچیدگی پر عیش و عشرت تو کر سکتا ہے۔ لیکن اس کے اجزا کو پوری طرح تحلیل مشکل ہی سے کر سکتا ہے۔“ یہ بات کسی بھی اچھی شاعری کے لیے کہی جاسکتی ہے کیونکہ تخلیقی عمل کے تمام اجزا کی تحلیل ممکن نہیں، اور کسی بھی تخلیق کے تمام مضمرات تک پہنچنا شاید کسی کے بھی بس کی بات نہیں۔ تاہم اس کے امتیازی عناصر تک رسائی حاصل کرنا ممکن ہے اور اس سے کسی شاعر کی انفرادیت یا شعری مزاج کی پہچان کا مسئلہ وابستہ ہے، اس سلسلے میں بانی کی بعض غزلوں کو سامنے رکھنا ضروری ہے :



۲۴۲

ہم ہیں، منظر سید آسمانوں کا ہے  
 اک عتاب آتے جاتے زمانوں کا ہے  
 ایک زہر اسدِ غم، سینہ سید سفر  
 ایک کردار سب داستانوں کا ہے  
 کس مسلسل افق کے مقابل ہیں ہم  
 کیا عجب سلسلہ امتحانوں کا ہے  
 پھر جوتی ہے ہمیں میٹوں کی تلاش  
 ہم ہیں، اڑتا سفر اب دھڑانوں کا ہے  
 کون سے مور کے ہم نے سسہ کر لیے  
 یہ نشہ سا ہمیں کن نکانوں کا ہے  
 سب چلے دور کے پانیوں کی طرف  
 کیا نظارہ کھلے باز بانوں کا ہے

ان اشعار میں آسمانوں، وز زمانوں کا ذکر، سینہ سید سفر، مسلسل افق، امتحانوں کا سلسلہ،  
 نئی میٹوں کی تلاش، اڑتا سفر، اندھی اڑانوں کا شوق، مور کے سر کرنے کی آرزو، دور کے پانیوں  
 اور کھلے باد بانوں کے معنوی اندلعات توجہ طلب ہیں۔ ان میں نئے امکانوں کی جستجو کی ایک شدید  
 فکری خلش ہے، کیس ممکن ہے کہ یہ کیفیت صرف اسی غزل سے مخصوص ہو۔ اس لیے ضروری ہے کہ  
 بانی کے کلام کے بعض اور حصوں کو بھی دیکھا جائے :

سرِ شب لایکاں اور میں  
 ایک جوئے زشتاں اور میں  
 سانسِ خلاؤں نے لی، سینہ بھر  
 پھیل گیا آسماں اور میں



۲۴۳

سر میں سلگتی ہو، آتش تر  
 دم سے اُجھکتا دھواں اور میں  
 دونوں طرف جنگلوں کا سکوت  
 شور بہت درمیان اور میں  
 خاک دھلا بے چراغ اور شب  
 نقش دھوا بے نشان اور میں

بیکھمت محسوس ہوتا ہے کہ ہم کھلی فضا میں آگئے ہیں اور زمین و آسمان کی لامحدود وسعتوں سے  
 ٹکے مل رہے ہیں۔ سیرِ شب بڑا مکاں، خلّوں کا سانس لینا، آسمان کا پھیل جانا، جنگلوں کے سکوت کا  
 شور، خاک و خد کا شب میں بے چراغ ہونا۔ نقشِ دنیا کا بے نشان ہو جانا اور بے کرائی کے اس تناظر  
 میں سر میں سلگتی ہو اور دم سے اُجھکتے دھوئیں میں تنگ دماز کا عمل اور اہم ابد کی تلاشِ طویل کا سلسلہ اہونا  
 کیا ان اشعار کی تخلیقیت میں زمین و آسمان کی وسعتوں سے ہم کلامی کی کوششِ ذراواں کی وہی کیفیت  
 نہیں ملتی جو پہلی غزل میں سامنے آئی تھی۔ غزل کے اشعار میں کسی کیفیت کا مسلسل ملنا اس کی خامی  
 نہیں، خوبی ہے۔ پہلی غزل ان کے مجموعے ”حسابِ رنگ“ کے شروع سے لی گئی تھی۔ دوسری غزل  
 نسبتاً وسط سے تھی۔ اب ایک غزل آخر سے بھی دیکھ لی جائے:

ہیں، پسکتی ہوا پر سوار لے آئی  
 کوئی تو موج تھی دریا کے پار لے آئی  
 وہ لوگ جو کبھی باہر نہ گھر سے جھانکتے تھے  
 یہ شب انہیں بھی سر رہ گزار لے آئی  
 افق سے تا براہِ افق پھیلتی بکھرتی گھٹا  
 گئی رتوں کا چمکتا غبار لے آئی  
 میں دیکھتا تھا شفق کی طرف، مگر تیلی  
 پردوں پر رکھ کے عجب رنگ زار لے آئی

۲۴۴

زمین داسماں کا جو ربط و تعلق پہلے کی دو غزلوں میں تھا، وہ یہاں مطلع میں موزوں و دریاور ہوا۔ اس کے علاوہ اس غزل کی موزونیت میں نظم اور صبح و شام کے زمین پر کچھ دن کو بھی خاصا دخل ہے، انق تا برافق پھیلنا، بکھرتی گھٹنا، رتوں کا چمکتا غبار، اس شام کی یادوں بھری شگفتگی ہوا، شفق، تسلی، رنگ زار۔ یہ سبھی رنگت زمین اور آسمان دونوں کے بنیادی رشتے سے پوری طرح مرہط ہے۔ بانی کے کلام سے کسی غزلیں ایسی پیش کی جاسکتی جس کی بنیادی کیفیت یہی ہے۔ ہر سلسلے میں ذیل کے اشعار پر بھی نظر دانا لی جائے جن میں بانی کی تخلیقیت کو بھرپور نظر رکھ کر موقع میسر آئے ہیں:

خاک و خون کی دسحتوں سے بچ کر کرتی ہوئی  
اک نظر! مکان ہزار اسکاں سفر کرتی ہوئی

پاؤں تلے آنچ سی تشنہ زمینوں کی تھی  
سر پہ نظارہ عجب اڑتے سحابوں کا تھا

کچھ نہ کچھ میرا یہاں چاروں طرف بکھرا ہوا ہے  
پھول سے مہتاب تک سب سلسلہ محفوظ کر لے

خود چاک باطن خبر ایک لمحہ  
عالم بہ عالم سفر ایک لمحہ  
نورزاں ہے کبے لبوں کے افق پر  
زہراب میں تر بہ تر ایک لمحہ  
پھیلے خلاؤں میں دیکھا کیے ہم  
ڈھونڈا کیے ہم دگر ایک لمحہ

۲۴۵

کیا ان اشعار کی روح میں سمجھانے سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ کوئی تروپ ہے جو کسی گھٹن سے نکل کر کھلی فضا میں بے پناہ ہو جانا چاہتی ہے یا تخیل کی کوئی موج بے تاب ہے جو سیرِ شبِ لار کاں کے لیے نکل کھڑی ہوئی ہے۔ سفر کے لفظی اور معنوی انسلالات میں اندھا سفر، اڑتا سفر، سینہ سینہ سفر، راستہ خیمہ گرد، نیز اڑان کے ساتھ آزاد اڑانوں، اونچی اڑانوں، کھلے آسمانوں اور خلاؤں کے سینہ بھرنا سر لینے کا ذکر ملتا ہے۔ اس کے علاوہ نئے پانیوں، امکان کی موجوں، اکراں تا کراں بھیلی ہوئی فضاؤں ریتوں اور رنگوں اور جسموں کی من مانی کی تمثالیں ذہن کو آسمانوں کے نیچے کھلی فضاؤں میں لے جاتی ہیں، لیکن آزادہ روح جس اور تحریک کی اس بنیادی کیفیت کو رد کرتی ہوئی ایک اور کیفیت بھی اپنی کے یہاں ملتی ہے۔ یہ اتنی زیادہ نمایاں تو نہیں لیکن اتنی کم نمایاں بھی نہیں کہ اسے نظر انداز کر دیا جائے۔ یہ دوسری کیفیت کاوشِ خلش کے بنیادی جذبے سے بڑی طرح ٹکراتی ہے:

کیا کہوں کیا تھی اڑان خود میں خبر میں نہ تھا  
گم شدگی کے سوا کچھ بھی سفر میں نہ تھا  
آج دکھائی دیا جانے یہ کیا فاصلہ  
تجربہ کو خبر اس کی ہو، میری نظر میں نہ تھا  
ادھ کھلی کھڑکی سے ہم دستیں دیکھا کیے  
گھر سے نکلتے نہ تھے، بچپن بھی گھر میں نہ تھا  
سارے مکان، لامکاں خالی و بے نقش تھے  
برق، خلا میں نہ تھی، سانپ کھڑکی میں نہ تھا  
ریت بنی خود سراب رنگ بنا خود گلاب  
کوئی بھی منظر کہ خواب، میرے اثر میں نہ تھا

اڑان، سفر، فاصلہ، دستیں، مکان، لامکاں، خلا، یہ سارے تلمازات تو اسی مفہام کی کیفیت کی تصدیق و توثیق کرتے ہیں جو اس سے پہلے کے اشعار میں سامنے آچکی ہے، یعنی سفر، زنی رشتوں اور اڑان آسمانی رشتوں کی خبر دیتی ہے، لیکن اس غزل میں چند اور معنیاتی نشانہ (SEMANTIC)



۲۴۶

POINTERS:

بھی ہیں جن سے ایک متضاد کیفیت ابھرتی ہے، مثلاً گم شدگی، مکان و نامکان  
کا خالی و بے نقش ہونا، برق کا خلا میں اور سانپ کا کھنڈر میں نہ ہونا اور ان سب سے بڑھ کر ریت،  
سراب اور منظر و خواب کا اثر میں نہ ہونا، یہ تمام استعارے اور پیکر کیفیت سے ملو ہیں :

آج اکا ہر بھی پانی میں نہ تھی  
کوئی تصویرِ روانی میں نہ تھی  
دولہ مصرعہ ازل میں نہ تھا  
حرکت مصرعہ ثانی میں نہ تھی  
کوئی آہنگ نہ الفاظ میں تھا  
کیفیت کوئی معانی میں نہ تھی  
خوش یقینی میں نہ تھا اب کوئی نور  
خود کوئی خستہ گمانی میں نہ تھی

ایک اور غزل کا مطلع ہے :

عکس کوئی کسی منظر میں نہ تھا  
کوئی بھی چہرہ کسی در میں نہ تھا

بانی کے یہاں دھند دھواں، غبار، دُور کی استعاراتی تکرار بھی اسی معنوی جڑائی کے  
ساتھ ہے۔ ان غزلوں کو مزید دیکھیے :

میں ایک بے برگ و بار منظرِ کبریا میں سنسناہٹ تمام بچ پوش اپنی آواز کا کفن ہوں  
مخاذ سے لڑتا ہوا نصف تن سپاہی میں اپنا ٹوٹا ہوا عقیدہ اب آپ اپنے لیے وطن ہوں

دریہ منظرِی کے سلسلے گئے ہیں دُورِیک  
پلٹ چلو نظر اُڑہ زوال کرنا پڑ گئے

۲۴۴

خاک میں خوشبو نہ تھی، گلیوں میں جگنو نہ تھے  
خالی دھنبا تھے ہم، شہر غدا یوں کا تھا

اک دھواں ہلکا ہلکا سا پھیل رہا ہے افق تا افق  
برگرمی اک سماں دو جی شام کا ہے افق تا افق  
سینکڑوں چشتیں جھنجھتی پھر رہی ہیں کراں کراں  
آسمان نیلی یاد رسی تانے پڑا ہے افق تا افق

باقی نے صاف صاف بھی کہہ دیا ہے :

اندرا دیک بیک اٹھے گاٹوں ان نفی  
سب نشا نفع، سب رنج ضرر نے جائے گا

”حرفِ معتبہ“ کے بیش تر نقادوں نے ”نظارہٴ لامنتیت“ کو بانی کا ”مقدّر“ کہا تھا اور ان کے اشعار کی مدد سے زندگی کی لامعائیت کے ادراک و احساس کو نغمہٴ پیش کیا تھا۔ ہمارے نزدیک ہانی کے بائے میں اس سے زیادہ غلط بات کہی نہیں جاسکتی۔ بلاشبہ ان اشعار کی حاوی کیفیت منفیت کی ہے لیکن ان کو بانی کے تمام کلام سے الگ کر کے دیکھنا غلطی ہوگی۔ اگر انھیں بانی کی پوری شاعری سے مربوط کر کے دیکھا جائے تو اس سوال کا جواب آسانی سے دیا جاسکتا ہے کہ اس طوفانِ نفی کی اصل نوعیت کیا ہے؟ جس سلسلہٴ فکر کا یہ ایک مقام ہے، اس کی اس سے پہلی اور اس سے اگلی کڑی کیا ہے۔ مثال کے طور پر اسی پہلے مطلع کو لیجئے! میں ایک بے برگ و بار منظر... کفن ہوں و من ہوں، اور اس کا قابل اسی غزل کے مقطع سے سمجھیے:

عدم زوال ایک تیرگی ہے کسی افق سے سحر نہ ہرگز طلوع ہوگی کہاں ملک منتظر رہو گے !  
کہ میرے سینے میں لاکھوں نعموں سا ہے الود مجھ سے یہ روشنی نکالو کہ ان بھلاؤں میں ہی شب شکن ہوں

نیز ان ہم غزل اشعار کا معنوی تعابیل بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا :

۲۴۸

نہ منز میں تھیں، نہ کچھ دل میں تھا، نہ سر میں تھا  
عجب نظارہ لا منتیت نظر میں تھا  
ہماری آنکھ میں آکر بنا اک اشک، وہ رنگ  
جو برگ سبز کے اندر، نہ شاخ تر میں تھا

دن کو دفتر میں اکیلا، شب بھرے گھر میں اکیلا  
میں کہ عکس منتشر، ایک ایک منظر میں اکیلا  
بولتی تصویر میں اک نقش لیکن کچھ ہٹا سا  
ایک حرفِ معتبر، لفظوں کے لشکر میں اکیلا

سربسہ ایک چمکتی ہوئی، اندازِ بھٹائی میں  
موج دریا سے مگر بڑبڑکھٹائی میں  
میں کسی لمحہ بے وقت کا اک سایہ تھا  
یا کسی حرفِ تہی، کسم کا اظہارِ بھٹائی میں

محراب نہ تبدیل، نہ اسرار نہ تمثیل  
کہ اے درقِ تیرہ، کہاں ہے تری تفصیل  
آساں ہوئے سب مرعلے اک موجبِ پاسے  
برسوں کی نضا ایک جدا سے ہوئی تب بدیل

اس طرح نار سالی بھی کب تھی، یہ کیا امتحاں ہے  
گاہ بنجرِ جدا، گاہ پامال چُپ درمیاں ہے



۲۴۹

دیکھ اک بوندِ خون کے بکھرنے کا ایسا بے منظر  
رُت بدلتی ہے گلشنِ ارہوتا ہوا آسمان ہے

نغمی اور اثبات کی اس کشمکش کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنے سے پہلے ان اشعار کو  
مزیدلاحظہ کر لیا جائے :

مرے بدن میں گچھلتا ہوا سا کچھ تو ہے  
اک اور ذات میں ڈھلتا ہوا سا کچھ تو ہے  
بری صدا نہ سہی ، ہاں میرا لہو نہ سہی  
یہ موج موج اچھلتا ہوا سا کچھ تو ہے

اک گلُ تر بھی شہر سے نکلا  
بسکہ ہر کام ہر شہر سے نکلا  
بس ترے ہی پھراے گم شدگی  
غیمہ گرد سفر سے نکلا  
اے صوفی ابر برداں تیرے بعد  
اک گھنا سا یہ شجر سے نکلا

پتہ پتہ بھرتے شجر پر ابر بردستادیکھو تم  
منظر کی خوشِ تعمیری کو لمحہ لمحہ دیکھو تم

سیاہ خانہ امیرِ درانگاہ سے نکل  
کھلی فضا میں ذرا آغیاں بجاں سے نکل

۲۵۰  
آسمان کا سرد سناٹا، بگمخت جگائے گا  
آنکھ کھلتی جائے گی منظر بدلتا جائے گا  
پھیلتی جائے گی چاروں سمت اک خوش رونقی  
ایک موسم سیرے اندر سے نکلتا جائے گا

لڑاں بے کسبے لہو کے افق پر  
زہراب میں تر بہ تر ایک لمحہ

دیکھیے کیا کیا ستم موسم کی من مانی کے ہیں  
کیسے کیسے خشک خطے منتظر پانی کے ہیں

اس تند سیاہی کے پھیلنے کی خبر دے  
دے پہلی اذان رات کے ڈھلنے کی خبر دے  
اے ساعتِ اول کے ضیاء ساز فرشتے  
رنگوں کی سواری کے نکلنے کی خبر دے  
طار کو دے آزاد اڑانوں کی نفسائیں  
کہسار کو دریا کے اچھلنے کی خبر دے  
سب کو سفر و سمت پسندی کا دے مُردہ  
اب گھاٹ کی سب کشتیاں چلنے کی خبر دے

”نظارہ لاسمیت“ سے سفر و سمت پسندی کا مُردہ، تنک شاعر کے تخلیقی سفر کا انتہائی  
امکانات کے نظائیں آجانے کے بعد اب یہ کہنا مشکل نہیں کہ یہ نفی اثبات کی کاوش ہی کے بلن  
سے پڑا ہوا ہے۔ کیا اس منزل پر یہ محسوس نہیں ہوتا کہ شاعر شعور حقیقت کے موجودہ منظر نامے

۲۵۱

سے شدید طور پر ناآسودہ ہے۔ علوم عقلیہ نے انسان کو جس آشوب آگہی میں مبتلا کیا ہے، کیا شاعر اس سے مایوس و غیر مطمئن نظر نہیں آتا اور رسمیات غنوم کی تند سیاہی پر خلیقی ذہن کی فتح کو کیا وہ رنگوں کی سواری کئے نکلنے اور گھاٹ کی سب کشتیوں کے چلنے سے تعبیر نہیں کرتا۔ شاعر جب اپنی شخصیت کی خود فریبی کے ظلم کو بے دردی سے شکست کرنے پر قادر ہے تو وہ آگہی کی رسمیات سے ماغیہانہ سلوک کیوں کر نہ روا رکھے گا۔ اُدنی اُزلان، آزاد اُزلان، کھلی فضاؤں، پھیلنے والوں، سفر اُدارتے سفر کی مرکزیت سے پہلے بحث کی جا چکی ہے۔ یہاں مزید یہ بات غور طلب ہے کہ بانی کی شاعری میں آشوب زدہ آگہی کے منظر نامے سے گریز و انحراف کی سب سے متحرک علامت "طائر یا پرندے" کی صورت میں ابھرتی ہے :

اُڑ چلا وہ اک جدا خاکہ لیے سر میں اکیلا  
صبح کا پہلا پرندہ آسمان بھر میں اکیلا

دُعا نپ دیا سارا اکاش پرندے نے  
کیا دلکش منظر تھا پر پھینلانے کا

نہ جانے کل ہوں کہاں ساتھ اب ہوا کے ہیں  
کہ ہم پرندے مقاماتِ گم شدہ کے ہیں

مست اُڑتے پرندوں کو آواز مت دو کہ ڈر جائیں گے  
اُن کی آن میں سارے ادراق منظر جائیں گے

طائر کو دے آزاد اُزلانوں کی فضا میں  
کہار کو دریا کے اُچھلنے کی خبر دے



۲۵۲

پرنسپل کی علامت بانی کی شاعری میں زمین اور آسمان کے ربط و تعلق کو بھی ظاہر کرتی ہے کیونکہ پرواز کسی مقام سے شروع ہوتی ہے، فضا میں یہ کتنی ہی بلند ہو اقصاء پذیر ہو کر کسی مقام پر ہوتی ہے۔ اب یہ بات واضح طور پر کہی جاسکتی ہے کہ بانی کی شاعری موجود سے لاموجود کی طرف، مکان سے لامکان کی طرف اور واقعے سے امکان کی طرف مسلسل آمد و رفت کی شاعری ہے۔ یہاں آمد و رفت دونوں کی معنویت پر زور ہے۔ یہ گریز محض یا پرواز محض کی شاعری نہیں جو ذات یا حقیقت سے روگردانی کے مترادف ہے۔ نیز آسمانوں کی وسعت و بیکرائی کی طرف راجع ہونے سے مراد خود کا زوال بھی نہیں، ورنہ یہ مادرائی شاعری کی طرح استعجاب اور گم شدگی سے عبارت ہوتی اور اس سپردگی اور رپودگی کو راہ دیتی جو صوفیانہ شاعری کی پہچان ہے۔ اسی لیے میرے نزدیک بانی کی غزل کو مادرائی احساس کی غزل کہنا مناسب نہیں۔ نہ ہی اسے رسمی معنوں میں تجریدی کہنے کے لیے تیار ہوں۔ بانی کے تخلیقی عمل میں مرکز (NUCLEUS) اور محیط (CIRCUMFERENCE) دونوں کی اہمیت ہے۔ ان کے فکرو احساس کی جان طبیعی (PHYSICAL) نظام اور مابعد الطبیعی (METAPHYSICAL) نظام کا وہ بنیادی رشتہ ہے جو مرکز اور محیط میں بھی ہے، یعنی محیط کو بغیر مرکز کے اور مرکز کو بغیر محیط کے نہیں سمجھا جاسکتا ہے۔ بانی کا تخیل موجود و معدوم اور مکان و لامکان کی دونوں انتہاؤں کے درمیان (اگر کوئی انتہا انتہا ہے تو) مسعود و مسفر رہتا ہے اور یہ سفر عبارت ہے آسمانی رشتوں کے اعتبار سے تجسس سے اور زمینی رشتوں کے اعتبار سے تحرک اور نمونج سے۔ بانی کی غیر شخصی شاعری میں جوئے معنوی افق سامنے آئے ہیں یا جوئی تخلیقی جہت سامنے آئی ہے، وہ فکرو احساس کے اسی سفر سے مربوط ہے۔ یہ شاعری ذات کو آفاق کے اور آفاق کو ذات کے وسیلے سے دریافت کرتی ہے، اور زمینی اور آسمانی مناصر کی تصادم اور متقابل قوتوں کے اس بنیادی رشتے سے ہم آہنگی اور ہم کلامی کی خواہاں ہے جو تخلیق کائنات کا اور اس ہنگامہ ہستی کا سب سے بڑا راز ہے۔

(۲)

اس مضمون کے شروع میں محبت کی جسمانییت سے صرف نظر کرنے کا ذکر آیا تھا، فقط اتنا ہی نہیں بلکہ انسانی تعلقات کی دھوپ، چھ آؤں بھی بانی کا موضوع نہیں۔ ان کے یہاں انسانی تعلقات کا جو بھی تذکرہ ملتا ہے وہ قطع تعلق کے بعد کی کیفیتوں کا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ بانی کا ذہن اتنا بیدار،

۲۵۳

ان کی انا اتنی بے قرار اور ان کی نظر اتنی بیابان ہے کہ وہ انسانی رشتوں کو اپنی حد بنانے کے لیے تیار نہیں۔ اکثر دہشتزدہ تجربات کو اپنی حدود سے ادا ہو کر پیش کرتے ہیں اور ان کے جذبات میں غلبہ و تحمل اور بھٹہراؤ کی کیفیت ہے۔ ذیل کی قبیل کے شعرا ان کے دونوں مجموعوں میں بہت کم ہیں۔ اسی سے اندازہ ہو گا کہ وہ دلی واردات کو کس طرح یکسر محو کر سکتے ہیں اور اس دلدلی سے کیسے مرتب و منضبط ذہن کے ساتھ گزرتے ہیں :

وہ ٹوٹے ہوئے رشتوں کا حُسنِ آخر بکھا  
کہ چپ سی لگ گئی دونوں کو بات کرتے ہوئے

آج کیا لوٹے لمحات میسر آئے  
یاد تم اپنی عنایات سے بڑھ کر آئے

میں چپ کھڑا تھا تعلق میں اختصار جو تھا  
اُسی نے بات بنائی وہ ہوشیار جو تھا

کہیں نہ آخری بھونکا ہو مٹتے رشتوں کا  
یہ درمیاں سے نکلتا ہوا سا کچھ تو ہے

اے دوست میں خاموش کسی ڈر سے نہیں تھا  
قائل ہی تری بات کا اندر سے نہیں تھا

متاعِ وعدہ سنبھالے رہو کہ آج بھی شام  
وہاں سے ایک نریا انتظار لے آئی



۲۵۴

اندازِ گفتگو تو بڑے پُر تپاک تھے  
اندر سے قربِ سرد سے دنوں بلاک تھے

کب سے بھٹکتے ہیں باہم الگ  
لمحہ کم مہرِ ہاں اور میں!  
اگرچہ ذیل کا شعر جواب نہیں رکھتا :  
دمک رہا تھا بہت یوں تو پیسہ من اُس کا  
نہرا سے نفس نے روشن کیا بدن اُس کا

لیکن جہانیت کا رستی آتی پہلو بانی کے یہاں تقریباً مفقود ہے، البتہ ”حسابِ رنگ“ کی  
دو تشبیہی غزلیں اس ضمن میں قابلِ غور ہیں :

لباس اس کا علامت کی طرح تھا  
بدن، روشن عبارت کی طرح تھا  
فضا صیقلِ سماعت کی طرح تھی  
سکوت اس کا امانت کی طرح تھا  
ادا موجِ تجسس کی طرح تھی  
نفس، خوشبو کی شہرت کی طرح تھا  
بساطِ رنگ تھی مٹھی میں اس کی  
قدم اس کا بشارت کی طرح تھا  
تصویرِ حسنِ ابھری ہوئی تھی  
سماں آغوشِ خلوت کی طرح تھا



۲۵۵

صدائے دل، عبارت کی طرح تھی  
 نظر شمع شکایت کی طرح تھی  
 بہت کچھ کہنے والا پتھ کھڑا تھا  
 فضا اجنی سی سیرت کی طرح تھی  
 کہنا دل نے کہ بڑھ کے اس کو تھوڑوں  
 ادا خود ہی اجازت کی طرح تھی

اب اس کو علامت، بدن کو عبارت، یاد ادا کو شکست اور نفس کو تہیہ کی شہرت پہنچنے سے  
 ذہن سماجی و ادبی و مہم با مکان اور لامکان کے، اسی رشتے کی طرف جانا ہے جس کی وضاحت باقی  
 کے تخلیقی عمل کے سلسلے میں پہلے کی چابی ہے فضا اور سماعت یا سکوت اور اذیت یا اندم اور بشت  
 با سماں اور آغوش خلوت بانظر اور سمع شکایت میں مجرہ وغیرہ مجرہ یا جاندار کا وہی ربط و تضاد ہے جو  
 زمیں اور آسمان میں باغی اور اقارب ہے۔ نامی عناصر کے باہمی رشتوں کی باہمی وحدت کا احساس باقی  
 کے تخلیقی عمل کا ایسا پہلو ہے جو مجرہ ذات کو غیر مجرہ و عناصر میں اور غیر مجرہ ذات کو مجرہ ذات کے آئینے میں  
 دکھانا اس کے عموماًت میں سے ہے۔ ذیل کے دو عمدہ اشعار کی لطافت اور تہ داری بھی اسی تخلیقی  
 تشکیل پسندی کی بدولت ہے :

میں خلکوں میں اترتا اورق تیرے اقارب کا ہوس  
 نقش جس پر تیرے ہوسے آویس کا نشان ہے

بہو ایں زردیوں چلتی تھیں ہنکا مہ بلا کا تھا  
 میں سنائے کا پسیر منظر تیری صدا کا تھا

(۳)

شاعری میں احساس و نظر کی تماذگی زبان و اظہار کی نہایت کے بغیر کوئی معنی نہیں رکھتی۔

۲۵۶

معنی آفرینی کے عمل کو لفظوں کے تخلیقی استعمال کے عمل سے الگ کر کے دیکھا ہی نہیں جاسکتا۔ اتنی بات واضح ہے کہ زبان و بیان پر بانی کی گرفت مضبوط ہے اور انھوں نے اپنی تخلیقی قوت سے جو حکم پسیرا ہے اظہارِ فح کیا ہے، وہ غزل کی خارجی اور داخلی ہیئت میں مطابقت کا ضامن ہے۔ لہجے کی تازگی اور معنی کی نادرہ کاری دراصل انھوں نے بارگے برتتے ہوئے لفظوں کو نئے سیاق و سباق میں نئے نئے انشلاکات کے ساتھ لانے میں ہے۔ اس کی متعدد مثالیں اوپر کے اشعار میں سامنے آچکی ہیں۔ یہاں لہجے کی انفرادیت کے بعض دوسرے پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے، مثلاً بانی کے فن کا ایک خاص پہلو ان کی خوش ترکیبی ہے۔ ان کا شعری وجد ان نئے معنی اور نئے مفہام کے ساتھ دینے کے لیے نئی ترکیبوں اور نئے مرکبات کو برابر تراشتا رہتا ہے، مثلاً :

صد حساب آرزو، محراب ہوا، مفہوم فراداں، باب تصور، بوسہ بے ساختہ، رمز آشنائے تجسس، شمع شکایت، لمحہ کم مہرباں، لمحہ خندہ حواس، لمحہ لرزاں، لمحہ بے وقت، لمحہ خالی، لمحہ رائگاں، نشاطِ نفع، موجِ امکانی، بے گناہ نفع و ضرر، طلسم کاری آغازِ داستانِ طلسم خانہ رنگ، منظر بے چہرگی، قربِ سرور، حرفِ تہی اسم، عکسِ منتشر، ہلاک ہوا، خیمہ گز، سفر، سیاہ خانہ، امید رائگاں، خس جسم و جان۔

رنگ زار، عدم تاثیر لہجہ، خوش تعاون، سمت پسندی، وفا قائم، کپاسی برف، شبِ شگن، زود قائل، برابر قدم و دست، خوش تعمیر۔

بات صرف مرکبات ہی کی نہیں بانی الفاظ کی تکرار سے بھی کام لینا جانتے ہیں۔ وہ بعض معمولی معمولی لفظوں کی تکرار سے بھی فضا کی بے کرائی کو یا معنی کے بسط کو یا کیفیت کی گیرائی کے احساس کو بڑھا دیتے ہیں۔ خاص خاص الفاظ کی تکرار مثلاً پارہ پارہ ہونا، کھرے کھرے اکتا جانا یا ٹکڑے ٹکڑے ہونا زبان کے معمولات سے ہے، لیکن بانی بعض ایسے لفظوں کو بھی مکرر لاتے ہیں جو پہلے اس طرح استعمال نہیں ہوئے تھے۔ ایک نئے معنیاتی ثمن اور کشادگی کو راہ دیتے ہیں جو پیرائے اظہار کی لطافت میں اضافے کا باعث بنتی ہے :

بانی شگن شگن سا تمہارا دروں بھی ہے  
کچھ پارہ پارہ سا ہے تمہارا لباس بھی



۲۵۷

یہ رات گزرے تو دیکھوں طرف طرف کیا ہے  
ابھی تو سب کچھ میرے لیے آسمان میں ہے!

فصیل شب سے عجب جھانکتے ہوئے چہرے  
کرن کرن کے پیا سے ہوا ہوا کے ہیں

وہ خاک اڑانے پائے تو سارے دشت اس کے  
چلے گدا ز قدم تو بہمن بہمن اس کا!

وہ روز شام سے شمعیں دھواں دھواں اس کی  
وہ روز صبح اُجالا کرن کرن اس کا

اک بوند میرے خوں کی اڑی تھی طرف طرف  
اب سارے خاکداں میں چمک بھی ہے باکس بھی

طرب طرب ساری لذتوں میں  
میں زہر کی دھار ہوں سزا دے

اب ہے بانی فضا فضا محسوس  
گو نجست ہے مکان مکان خالی

کراں کراں نہ سزا کوئی سیر کرنے کی  
سفر سفر نہ کوئی حادثہ گزرنے کا



بانی کے پیرائے اظہار میں فارسی تراکیب تراشی کے ساتھ پراکرتی فعل سازی کی طرف بھی توجہ پائی جاتی ہے۔ مرکبات اپنی نوعیت کے اعتبار سے اسمیہ احساس سے ملو ہوتے ہیں اور افعال اگر اسی پیکروں سے مرتب ہوئے ہیں یعنی ہم جمع فعل (اور یہ ہم ایک یا ایک سے زائد ہو سکتے ہیں) تو ایسے افعال فعلیہ احساس سے مشکل ہوتے ہیں۔ شعری دھند ان اپنی تازہ کاری کے لیے جب جب عمل کے کسی سلسلے یا اس کے کسی پارے کا سہارا لیتا ہے تو فعلیہ اظہار میں ڈھل جاتا ہے۔ یہاں فعلیہ احساس کے تصور کی تفصیل کی گنجائش نہیں، لیکن اتنا طے ہے کہ بانی زمینی اور آسمانی رشتوں کی بے پایابی کے اعتبار سے اور مجرّد و غیر مجرّد پیکروں کے اعتبار سے اسمیہ احساس کے شاعر ہیں، اسی لیے ان کے یہاں شے نما ترکیب سازی کی اہمیت زیادہ ہے، لیکن فعلیہ احساس نے بھی کہیں کہیں ایسے شعر کہلائے ہیں جن میں ذہن ایک تازہ اور نئے اسلوب سے متعارف ہوتا ہے:

فضا کہ پھر آسمان بھسرتھی  
خوشی سفر کی اڑان بھسرتھی  
افق کہ پھر ہو گیا منور!  
لکیر سی اک کہ دھیان بھسرتھی  
وہ اک فضا نہ زبان بھرتھا  
یہ اک سماعت کو کان بھسرتھی  
کھل سمندر کہ چاند بھرتھا  
ہوا کہ شب بادبان بھسرتھی  
نہ ٹوٹ پایا، وہ جانستھا  
کہ واپسی درمیان بھسرتھی

فضا کو آسمان بھر کہنا یا سفر کی خوشی کو اڑان بھر کہنا یا سماعت کو کان بھر، سمندر کو چاند بھر اور ہوا کو بادبان بھر کہنا فعلیہ احساس کا کرشمہ ہے جس نے شعری عمل میں تازگی احساس اور

ہیچے کے نئے پن کی راہ کھول دی ہے۔ ایسے اشعار اسلوب و احساس کی ندرت کا عجوبہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ ذیل کے اشعار کا معنیاتی فشار فطریہ احساس ہی کی بدولت ہے۔ شعر کا پورا معنیاتی ڈھانچہ اسی پر لکھا ہوا ہے۔ خط کشیدہ الفاظ اس کے منظر میں :

تو کوئی غم ہے تو دل میں جگہ بس اپنی،  
تو اک صدا ہے تو احساس کی کہاں سے نکل

قدم زمیں پہ نہ تھے راہ ہم بدلتے کیا  
ہوا بندھی تھی یہاں بیٹھ پر سنبھلتے کیا

کوئی بھولی ہوئی شے طاق ہر منظر پر رکھی تھی  
تارے جب پر رکھے تھے شکن بستر پر رکھی تھی

لرز جاتا تھا باہر بچا کھنے سے اس کا تن سارا  
سیا ہی جانے کن راتوں کی اس کے در پہ رکھی تھی

کہاں کی سیر ہفت افلاک اور پر دیکھ لیتے تھے  
حسین اجل کی پاسی برف بال و پر پر رکھی تھی

یہ اسلوبیاتی تازہ کاری معنیاتی تازہ کاری سے الگ وجود نہیں رکھتی۔ بانی کی غرضوں و دونوں سطحوں پر جو اصلاً باہم دگر مربوط و مخلوط ہیں، اپنی انفرادیت کا حق تسلیم کر لیتی ہے۔ اس کی فہم ان کی معنیاتی اور لسانی نظر ہے جو زندگی اور زبان کو اپنے طور پر برتنے اور اس کے گونا گوں اسالیب و مظاہر کو اپنے طور پر سمجھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ بانی نہ شخصیت کی خود فریبی کا شکار



ہیں نہ طلسم خانہ ذات کے اسیرادہ زمینی اور آسمانی دونوں رشتوں سے بیک وقت وابستگی کے شاعر ہیں۔ اگر وہ صرف زمینی رشتوں کے شاعر ہوتے تو جسمانیست کی رنگینوں کی داستانیں سناتے اور اگر صرف آسمانی رشتوں کے شاعر ہوتے تو مادرالیٰ بلندیوں میں کھو جاتے۔ وہ شعور حقیقت کے موجودہ منظر نامے سے انحراف ضرور کرتے ہیں لیکن صرف اس لیے کہ آگہی کی نئی دُنوں سے ہم کلام ہو سکیں۔ ان کے یہاں نفعی کا تاثر اسی لیے پیدا ہوتا ہے کہ اس کے بغیر اثبات کی کوئی وقعت نہیں۔ اس شاعری کو زمینی رشتوں یا آسمانی رشتوں کے الگ الگ خانوں میں رکھ کر دیکھنا مناسب نہیں۔ بانی کے یہاں زمین زمین کے لیے یا آسمان آسمان کے لیے یا اقرار بذاتہ یا انکار بذاتہ اہم نہیں بلکہ اہم فن کا وہ باہمی رشتہ ہے جس کی وجہ سے ایک کو دوسرے کے بغیر سمجھا ہی نہیں جاسکتا یا ایک کا وجود دوسرے کے بغیر بے مصرف و بے معنی ہے۔ بانی کی شاعری متقابل عالمی قوتوں کے ہمہ گیر ربط و تعلق کے احساس و ادراک کی شاعری ہے جو اپنے تخلیقی تجسس، تحرک اور متوجہ کے پر پرواز سے بے کراں ہو جانا چاہتی ہے۔ اس شاعری میں ذراستہ کو آفاق سے اور آفاق کو ذات سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا بلکہ دونوں کو ایک دوسرے کے وسیلے سے پرکھنے اور پہچاننے کی راہیں کھلتی ہیں، اور یہی وہ نئی شعری بہت ہے جس کے ذریعے سے بانی نے نئی غزل کو نئی بشارت دی۔



# سَاقِی فَا رُوقِی

## رُصِیں تیری مِٹِی کالجادو کھان رھے

سَاقِی فَا رُوقِی اُردو شاعری کی نہایت زندہ اور توانا آواز کا نام ہے۔ ان کا سوچتے اور بیان کرنے کا انداز اتنا اچھوتا اور نرالا ہے کہ اسے کوئی نام دینا آسان نہیں۔ ساقی فاروقی اس عہد کے ان بیدار ذہن شاعروں میں ہیں جن کے تخلیقی ارتقا کا انق بنو زروشن ہے اور جنہوں نے کسی مقام کو منزل نہیں بنایا۔ ان کا پہلا مجموعہ پیاس کا صحرا جو ۱۹۵۵ء سے ۱۹۶۶ء تک کے کلام پر مشتمل ہے، جب منظر عام پر آیا تو ساقی لندن جانچکے تھے۔ وہ برسوں سے لندن میں ہیں۔ زبان و ادب کے سوتوں سے کٹ کر شعر گوئی آسان نہیں، لیکن ساقی کے دوسرے مجموعے ”رادار“ سے جو دس گیارہ برسوں کی طول مدت کے بعد شائع ہوا ہے معلوم ہوتا ہے کہ اگرچہ غم کے ساتھ ساتھ بغاوت کی نئی کچھ کمر درپڑ گئی ہے، لیکن تخلیق کی آگ روشن ہے اور آگہی کا نشہ کچھ بڑھ گیا ہے۔

زندگی اور اس کے گھمنے پھرنے سے ساقی کا رشتہ ہمیشہ مضبوط تھا۔ نئی شاعری سینکڑوں رنگوں کے پتھوں کھینچنے کی نفسا سے عبارت ہے اور چونکہ ہر رنگ میں انفرادی اظہار کی بہار کا اثبات لازم ہے، اس لیے اس دور میں اندازِ فکر، لہجے، طرزِ بیان اور اسلوب کے اتنے منطقے اور اتنی جہتیں ہیں کہ ایک رنگ دوسرے کو کاٹتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ تاہم اس جلوہ صمد رنگ میں دھنک کی سی کیفیت ہے، اور رنگوں کا اختلاف و امتزاج حسنِ کاری کا لازمہ بن کر سامنے آتا ہے۔ ساقی کی شاعری کے بارے میں پہلی بات یہ ہے کہ یہ اپنے میں مگن نہیں یعنی یہ اس طرح انکشافِ ذات کی شاعری نہیں جس طرح اس عہد کی زیادہ تر شاعری ہے۔ چنانچہ یہ



براہِ راست مابعد الطبیعیاتی مسائل سے انکھیں نہیں ملاتی اور تجربہ‌ی فضاؤں میں پرواز نہیں کرتی، بلکہ طبیعات سے چپک کر چلتی ہے، یعنی زمین اور اس سے لگا ہوا جو کچھ ہے، ہمن داس، پیڑ، پودے، گھاس کے میدان، سبز نباتات، چرند پرند، مینڈک، سورا، خرگوش وغیرہ کائنات کی نظر آنے والی ٹھوس چیزوں سے اس کا گہرا تعلق ہے۔ ان چیزوں کو دل کی دھڑکنوں میں سموکھ اور ان سے گفتگو کر کے ساتی خوشی محسوس کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے ان کی شاعری زندگی کی شہیت، بھرے پڑے پن اور بوقلمونی اور ان خارجی عوامل کے ذریعے سے داخلی مسائل تک پہنچنے کی شاعری ہے۔ چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ اس شاعری کی نوعیت نہ ذاتی ہے نہ مابعد الطبیعیاتی بلکہ اس کا آہنگ کائناتی ہے۔

اس بات کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ یہ شاعری اس معنی میں ابلاغ پسند ہے کہ علامت و استعارہ یا تمثیل و کنایہ ابلاغ کی نفی نہیں بلکہ شعری تجربے کی نوعیت کے اعتبار سے حسنِ اظہار کے مختلف وسائل و سرائے ہیں، اور ابلاغ کے حسن میں انھانے اور انہام کی تہداری کے ضامن ہیں۔ ساتی کا رخ چنک کائنات کی طرف ہے، اس لیے دو کم کلامی یا خود کلامی کے شاعر نہیں۔ وہ ہم کلامی کے شاعر ہیں۔ انھوں نے اپنی نظم "کم دن کی کسے ترن" میں اس بات پر فکر کیا ہے کہ شاعری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کی آواز دلوں میں اتر سکتی ہے۔ اس نظم کو ساتی کی شاعری کا مزاج ناہم سمجھنا چاہیے۔

یہ احساس کہ اک دی روح  
ہری آواز کے شعلے سے جل سکتا ہے  
خاموشی کے ریشم سے کٹ سکتا ہے  
اتنا جاں پرور ہے کہ آنکھیں  
بند ہوئی جاتی ہیں خوشی سے  
بھینگی جاتی ہیں

تاہم اس آواز کو جو چیز ہمیز کرتی ہے، وہ تباہی اور موت کا خوف ہے۔ یہ کسی منفی احساس کا اشاریہ نہیں بلکہ اس لیے کہ سمجھنے کی کوشش ہے کہ موجودہ دور میں انسان کا شعور کئی کس منزل کی طرف رواں ہے۔ راشد نے ایک جگہ اس بات پر افسوس کیا ہے کہ غمِ دائم کا روایتی تصور اردو شاعری کی بیان کا روگ ہے۔



’پریس کا صحرا‘ میں غم و الم کی رومانی پر چھائیاں کچھ نوزگسیت کی وجہ سے اندکچھ سین بلوغ کے جذبات کے تحت  
 ملتی ہیں لیکن ’رادار‘ تک پہنچتے پہنچتے ان کی نوعیت بدل گئی ہے۔ مثلاً پہلی کوشش تو یہی ملتی ہے کہ اگر ممکن ہو  
 تو کسی طرح درد کی تفصیل توڑ دی جائے۔

جسم کے چاروں طرف  
 درد کی تاریک تفصیل  
 ذات کے صبر میں کھلا گئی آواز مری  
 غم کی یلغار سے دل بند ہوا

قلب پیوندی ارباب الم تو ہوگی  
 شہر میں کوئی دھڑکتا ہوا دل  
 دل کوئی سناڑہ قلم تو ہوگی

(محاورہ)  
 دینہ بالعموم اس کیفیت نے اس افسردگی کو رادری ہے جو تخلیقی عمل کا کام کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ کہیں  
 ”بے زاری و بے لطفی“ کا پتہ دیتی ہے اور کہیں گارے کیلئے دھوئیں کی شکن میں ابھرتی ہے اور کہیں زبان  
 پر ”کیلا“ ڈالنے پھوڑ جاتی ہے۔  
 مقدر انسانی کے استفہامیے کا یہ کیلا پن جگہ جگہ اس کو دنا ہونا نظر آتا ہے :

دلوں کے جزیروں میں  
 اشکوں کے نیلم چھپے ہیں  
 رگوں میں کوئی ردِ غم نہ رہا ہے،  
 ہمیں موت کی تیز خوشبو نے پاگل کیا ہے  
 امیدوں کی سُرخ آبدوزوں میں سمجھے  
 تباہی کے کائے سمندر میں بہتے چلے جا رہے ہیں



۲۶۴

کریں تاکراں ایک گاتر کا کیلا دھواں ہے  
زمین تیری مٹی کا جادو کہاں ہے

(موت کی خوشبو)

موت کی تیز خوشبو سے بچنے کے لیے سائی فاروقی شہر آئندہ کے دروازے پر بار بار دستک دیتے ہیں۔  
منتری پنجر کی موت بنا کھڑا ہے، مٹی سے مٹی نہیں ہوتا۔ کائنات کے مہیب کنگھڑے پلے کے سامنے ایک  
زبریں مانی زبر کی حقیقت بھی گیا، اور زبر بھی ایسا جس نے باطنی اقدار کے سارے کچھ بھلا دیے ہوں اور  
اپنے آپ ہی مہانیت کے دروازے خود پر بند کر دیے ہوں۔

ایک پاگل کی صورت کھڑا ہوں مگر

سنتے ہی مسکراتا نہیں

اس کی بے قرآنکھوں میں

پیتے کی غبار —

— بیزار نظروں کی ٹنڈی چمک

پاس درٹی

(اسمِ اعظم سہی)

یاد آتا نہیں

(شہر آئندہ کے دروازے پر)

ایسی حالت میں / زمین تیری مٹی کا جادو کہاں ہے / کی معنویت دافع ہو جاتی ہے۔ آج کا انسان  
اسمِ اعظم بھولی چکا ہے۔ شہر آئندہ کی خواب گاہوں میں بھانکنے کی گنجائش نہیں۔ آسمانوں میں پرواز کا مزہ  
جاتا رہا۔ ایسے میں مٹی کا یلا دھندلے سے شدید تر ہو جاتا ہے۔ سائی فاروقی کے کائناتی آہنگ کا بنیادی رمز  
یہی ہے کہ وہ بار مٹی اور اس کے مظاہر کی طرف کھینچے ہیں، مٹی کے جادو کی جہتوں میں سفر کرتے ہیں اور  
مٹی کے مظاہر کی کشش اور برتاؤ کے اسرار کی دریافت میں مگن نظر آتے ہیں۔ مٹی کے بلاوت کی پہلی  
بنیادی مہک بدن کی ہے۔ بدن سے وابستگی کا ثبوت پیاس کا مصل میں بھی ملتا ہے اور رادار میں بھی۔

شروع کی نظموں اور غزلوں میں دشت، صحرا، ریت، پیاس اور کالی گھٹا کے جو پیکر بار بار ابھرتے ہیں — وہ اسٹیفن ہارپر کی نفسا میں بدن کی تشنگی، طلب اور ٹرپ کو ظاہر کرتے ہیں / ریت کی صورت جاں پیاسی تھی، آنکھ ہماری نم نہ ہوئی / ہولہان، خون میں لت پت، خون پاشی، بدن کی آگ، شعلہ، زخموں کے سُرخ گلاب، داغوں کے بدرنیر وغیرہ الفاظ — جو ساقی کے یہاں بار بار چمک جاتے ہیں، بدن سے وابستگی کے اظہار لیے ہیں۔ بدن سے وابستگی سے مراد عہد کے آسیب سے بھاگ کر جنس میں پناہ لینا نہیں جنس زدگی یا لذت اندوزی تو بہر حال نا سودگی کو راہ دیتی ہے اور پھر زمانے کی بے رحمی کی طرف دھکیل دیتی ہے۔ اس کے برعکس ساقی کے یہاں بدن سے وابستگی سے جسم کی وہ لطافت اور حساسیت مراد ہے جو زندگی کو رس اور جس دیتی ہے۔ ساقی کے یہاں بدن ہر طرح کے نفسی موانع سے ہٹ کر ایک لمس نازا اور رنگ زار کے طور پر ملتا ہے یعنی انسانی حُسن جیسی اور جسمانی معنی میں بھی اور اس کا انسانی معنی میں بھی جو اس کا زراہ حیات میں انسان کا بوجھ ہٹا کرتا ہے اور اس کے پورے وجود کو سرشار کر دیتا ہے :

پاؤں میں سونے کے گھنگرو باندھ کر  
ناچتی ہے رات کی نسیم پری  
نخل کے آخر بچہ گئی پت بھر کی آگ  
تو گلابی کو نپلوں میں بھپ گئی  
میرے سینے میں کھلے نخوت کے پنوں  
رُوح کی اور جسم کی دیوار سے  
اب بہت آگے نکل آتی ہے رات  
جہنم جانے کون سے موسم میں ہیں

(دعائ)

یہ پھوٹی سی لیکن نہایت موثر نظم جو باصرہ اور لامرہ کے بخشے ہوئے زندہ پیکروں سے تھر تھرا رہی ہے، پہلے مجموعے سے لی گئی ہے اور بلاشبہ سیاقی کی بہترین نظموں میں سے ایک ہے۔ پہلے دور کی اس نوع کی نظموں میں سُرخ گلاب اور بدرنیر، پری خانہ اور تسلی اور دوسرے دور سے امانت، نامحرم، سی سک، ہاکرہ، داشتہ، بانجھ اور سیسٹر مار یا تریزا خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ یہ بات لائق غور ہے کہ بدن کے جاسے گئے

احساس اور محبت کا جو دائرہ پہلے دُور تبتلی سے شروع ہوتا ہے، دوسرے دُور میں وہ امانت میں مکمل ہوتا ہے۔ تبتلی معصوم محبت کی نظم ہے، نہایت پیاری اور ہلکی بھلکی :

وہ پاگل تھی  
پاگل پن میں  
اس کے پر کانٹوں سے اچھ کر لڑ گئے  
اب اپنے زخمی پروں پر  
اک پیلے پتے کے نیچے  
بیٹھی ہے اور سوچتی ہے  
سوچتی ہے اور روتی ہے

یہ تو مری محبت ہے  
یہ تو مری محبت ہے

پایس کا صحرایہ یہ معصوم تبتلی رادار میں امانت میں ملتی ہے، لیکن شاعر انسانی رشتوں کو اب کہیں زیادہ بے رحمی سے دیکھ سکتا ہے۔ امانت محبت کی معصومیت کی نہیں، زندگی کی تصویر ہے جو ہر انسان میں پنہاں ہے۔ یہ نظم جنس کا دوسرا رخ پیش کرتی ہے۔ یعنی مرد کی اشتہا، بے رحمی اور ہیمانہ خود غرضی کا :

اک قصبے کے  
اک اسکول میں  
اک لڑکے نے ٹھکی ہوئی اک تبتلی پکڑ لی تھی  
اور رہائی کی کوشش میں  
اس تبتلی کے پروں کا ادا نیلا رنگ  
فضا میں بکھر گیا تھا



اس لڑکے نے  
مینر کے اوپر، پمپر ریٹ کے نیچے رکھ کر  
اس کے پر باجس سے جلائے  
اور اس کا دھڑ  
پنسل کاٹنے والے چاقو سے  
دو حصوں میں بانٹ دیا تھا

وہ لڑکا تو چلا گیا  
پر تیس برس سے  
اس کا گندا چاقو میرے پاس ہے  
اور چاقو پر  
اس مٹیالے پیلے خون کے دھبے اُٹھن ہے  
اور زباں پر ایک کسٹلا پن ہے  
اتنی ٹھکن ہے  
نیند سے پاگل ہوں

مرد کی بہیمیت اور زندگی سے متعلق یہ ایک نہایت پُر تاثیر نظم ہے، اور اس کے تمثیلی سرائے  
نے اس کو سنی خیز بنا دیا ہے۔ بات یہاں بھی تبسلی ہی کی ہے، لیکن اصل چیز وہ عمل ہے جس کے باعث تبسلی  
کو مینر کے اوپر پمپر ریٹ کے نیچے رکھ کر اس کے پر باجس سے جلائے گئے، لیکن بنیادی شخصیت تبسلی کی  
نہیں، اس گندے چاقو کو ہے جس سے تبسلی کا دھڑ دو حصوں میں بانٹ دیا گیا اور جس پر مٹیالے پیلے خون  
کا دھبہ ابھی تک ہے، یہ گندا چاقو مرد کی سرشت ہے، مرد کے خمیر میں مغمر جو موقع ملنے پر تبسلی کے دھڑ  
کو دو حصوں میں بانٹ دیتی ہے۔ ساقی کی امجری میں رنگوں کی خامں بہیمیت ہے، رہائی کی گوشش میں  
تبسلی کے پردوں کا اودا نیلا رنگ نفا میں بکھر جاتا ہے۔ اس میں مرکزی تاثر اودے نیلے رنگ کا ہے جس سے  
انسانی کیفیت نظروں میں سما جاتی ہے۔ اس طرح مٹیالا پیلہ خون کا دھبہ مرد کی بہیمانہ شخصیت کی

موثر پہچان ہے نظمِ تہلی میں زخمی تہلی کے ایک پیلے پتے کے نیچے بیٹھنے کا ذکر ہے۔ یہاں پیلے پتے تہلی کی دل کی تنگستلی کا پیکر ہیں۔

ساتی کے یہاں زبان کا تخلیقی استعمال ایک نئے درجہ حرارت پر ملتا ہے۔ نئے لفظ یا نئی ترکیبیں تو سامنے کی بات ہے۔ اصل چیز زبان کی صوفی و مخوی توسیعات، نئے تہارے اور انسلالات، لفظیات کا نیا مزاج یا نظام اور نئے اسلوبیاتی پیرائے و معنیاتی جہات ہیں جو ساتی کی پوری شاعری میں بکھرے ہوئے ہیں (ان مضمون میں ان امور کی طرف ممکنہ حد تک اشارے کیے جائیں گے، لیکن شاید ہر جگہ یہ ممکن نہ ہو۔ ان مقامات پر ایسے لفظوں یا کھمبوں کے نیچے خط کھینچ دیا گیا ہے۔ ساتی کے شعری مزاج اور اسلوبیاتی نظام کو سمجھنے کے لیے ان پر نظر رکھنے سے مدد ملے گی)

اب مٹی کے بلاوے کا ایک اور رخ دیکھیے۔ خواہش صرف گندھیا تو ہی نہیں۔ کثافت کا ایک پہلو فطرت کی طرح بھی کھلتا ہے، اور اس گناہ کا ایک رُخ تقدس آشنا بھی ہو سکتا ہے۔ سب سٹرماریا تریزا اس لحاظ سے دلچسپ نظم ہے کہ اس میں جنسی خواہش کو بالیدہ اور اتعناغ آشنا احساس کے ساتھ پیش کیا ہے۔ نظم کے پہلو جتنے ہیں / جسم کی ایذا ہی میں / روح کی خود لذتی میں / کیا ملے گا / اور اس کے نورِ ابد / سبز گدے سوگ ساگر میں / نئی لہریں بنانے / اور پانی کاٹنے کی / جو ندمت کی گئی ہے وہ جنس کے عینیت پسند نقطہ نظر کی نفی کرتی ہے، اور اس نظم کو جدید بناتی ہے :

یادِ بستر میں  
تمنا کے پرانے آنے کے سامنے  
جسم کی ایذا رہی میں  
روح کی خود لذتی میں  
کیا ملے گا؟  
روزِ جلی فش کی صورت  
نارسی کے بادِ بال کھولے ہوئے

سبز گدے سوگ ساگر میں

نئی لہریں بنانے  
اور پانی کاٹنے میں  
کیا ملے گا؟

بات صرف جنسی جذبے کے تقدس کی نہیں بلکہ ہزاروں لاکھوں برسوں کے اس احساس کی ہے جو تخلیق کار نے ہر ادب کا سلسلہ نوازل کے دھندلکے سے مل جاتا ہے۔ جنسی جذبے کی تقدس دہلیسہ متصوفانہ موضوع ہے اور عبدِ ربی کی شاعری کی خصوصیت خاصہ ہے۔ لیکن جو تیز زریں نظر نظم کو متصوفانہ ہونے سے بچا لیتی ہے وہ جنسی جذبے کا ترقی نہیں بلکہ فرد کا یہ وجودی احساس کہ وہ خود تخلیق کے با اختیار لمحوں کا لامنتہم سلسلہ ہے، اس وجہ سے وہ خود زریں تقدس یا نوازل ہے اور چونکہ وجود کا این ہے اور تخلیق کار بھی، اس لیے ”خدا“ ہے چنانچہ راز بستہ چھاتیوں کے چاندی کٹوروں سے چھلکنے کی خواہش صدیوں کو آواز دیتی ہوئی معلوم ہوتی ہے :

اپنی تنہائی میں اک دن میری تنہائی ملا دو  
میں ہی روحِ تقدس ہوں  
نوازل ہوں  
دیر سے تم میں بچپا ہوں  
جن دھنک لمحوں کو اپنے دھیان میں

زنجیر کر کے مطمئن ہو  
میں انہی کا سلسلہ ہوں  
اور تمہاری راز بستہ چھاتیوں —  
چاندی کٹوروں سے چھلکنا چاہتا ہوں —

ادھر ساقی ناروتی نے جو طویل نثری نظمیں لکھی ہیں ان میں شیر املا دہلی کا میسنگ اپنی معنوی تہذیبی



اور میجر کی اعتبار سے انوکھا تجربہ ہے۔ شیر امداد علی، مزے کا نام ہے، نظم کا مرکزی خیال غالباً یہ ہے کہ فطرت  
انسان کی فطرت ہے، علم ہو یا کوئی اور چیز جز کو ایک بار ہم حاصل کر لیں، اپنائیں یا اپنی شخصیت کا جز بنالیں، اس  
سے دوسروں کو محروم رکھنا چاہتے ہیں۔ لیکن اس نظم کی ایک اور معنوی جہت بھی ہے اس کی ساری امیجری  
تالاب اور پانی کی ہے۔ پانی کا بلا دامتھی کے بلا دے سے الگ نہیں۔ ساقی کے یہاں پانی کا بلا دامتھی خواہش  
کے استعارے کے طور پر کئی جگہ ابھرتا ہے۔ اس نظم میں / میٹھے تالاب میں / اس ادھ کھلے کنول پر / وہ بہار  
متی / جود کھینچنے والی آنکھوں میں دھنک کھلاتی ہے / ادھ کھلے کنول اور آنکھوں میں دھنک کھنٹا دونوں  
جنس کی کشش کے استعارے ہیں۔ اس کے فوراً بعد / پھر پانی کا بلا دامتھی تھا / اس ساحرۂ کشش سے ہار کر /  
اپنا تہہ آمار کر / وہ مردہ پانی میں کود پڑے / یہاں پانی کا بلا دامتھی، ساحرۂ کشش، تہہ آمار اور مردہ پانی میں  
بے اختیار کود پڑنا غور طلب ہے۔ معاملہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا۔ اس کے بعد شیر امداد علی کے جل گنجھی سے اُجھنے  
اور گل گھنٹوں سے شاکر بہروں کے شور سے ڈر کے ہر طرف بھاگنے کا معنی خیز ذکر ہے :

جل گنجھی سے اُجھے  
تو ہفتے عشرے کے عمل کے مانند  
نرم اور غام سردی دالے  
گل گھنٹے  
(صدکار میڈیکوں کے  
ددار نیچے)  
شاکر بہروں کے شور  
سے ڈر کے  
فر فر بر طرف بھاگ کھڑے ہوئے  
اور شیر امداد علی گلے گلے پانی میں لہتے  
اور کنول ددر تھا —

پانی، تالاب، کنول، دھنک، ساحرۂ کشش، تہہ آمار، جل گنجھی، گل اور گل گھنٹوں کی تمثیلی فضا

میں میرے لیے اس نظم کو ایک زمینی جنسی نظم کے طور پر پڑھنا اعتباری اعتبار سے زیادہ با معنی ہے۔ اس کے بعد  
 دمدا آب خوار کا ذکر ہے، اس / غبار سے کی سرعت سے / جس میں ہوا بھری ہو / اور ہاتھ سے چھوٹ جائے /  
 بھی جنسی عمل کی تشیل ہے۔ موسم بدلے ہیں، ایک جیتے ہیں، انسان خواہ شہر بدلے یا ملک، خواہش اس کے غیر  
 میں ہے، اور / اہو میں وہی صدا بلکورے لیتی ہے / باہر آنے دو / اس زمان سے باہر نکلے دو / اور

شیر ادا علی  
 پانی کی امانت  
 غصب کیے  
 اپنے گھر میں زنجیر ہوئے بیٹھے ہیں  
 باہر پانی کھڑا ہے

غرض یہ خواہش صرف انسان کے وجود اور سائیکی میں ہے بلکہ اس سے باہر بھی دائرہ درد اُتر گھیر ڈالے  
 رہتی ہے۔ نظم کی آخری سطروں میں / اپ / کا تواتر بھی اسے پانی کے بلا دے کی مضیاتی مرکزیت سے منسلک  
 کر دیتا ہے۔

اور پانی میں مپیل کے پتوں کی طرح  
 سالے  
 خشکیں آنکھوں والے  
 پیلے پیلے میڈک اپنا گھیر ڈالے  
 پڑے ہوئے ہیں

اس نظم کی دوسری معنیاتی جہات بھی ہو سکتی ہیں۔ اس سے آسانی اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہاں جنس  
 اور بدن کی کیفیات دوسری زمینی کیفیات کے ساتھ کس طرح گھل مل کر دردموٹی ہیں۔ معنوی گھٹاؤ کی  
 یہ سچیدہ کیفیت ساتی کی پوری شاعری میں جاری و ساری ہے۔ ساتی اگر صرف مٹی کے بلا دے کے شاعر

ہوتے تو بھی ان کے جبینوں ہونے میں کلام نہیں تھا۔ لیکن مٹی کا بلاوا ان کی شعری جمالیات و معنیات کی صرف ایک جہت ہے۔ دوسری جہت زندگی کے وہ سینکڑوں ہزاروں روپ اور ان گنت مسائل و مطالبات ہیں جنہیں ساقی کا ذہن زمینی تقاضوں کے ساتھ ساتھ جتا ہوا چلا جاتا ہے۔

ساقی کی پیدائش گورکھپور میں ہوئی اور ان کا لڑکپن وہیں گزرا۔ پانی، بارش، تالاب، کنول، جل کنجیاں، سانپ، چھتریاں، مینڈک، گل گمتے، چھترار پڑ، جنگلوں کی شبیہیں یوں تو برہمنیہ میں کہیں بھی ہو سکتی ہیں لیکن پورب کی مٹی اور وہاں کے مناظر سے بھی ان کا تپہ تعلق ہو سکتا ہے اور غائبانہ یہ وہاں کی فضا کی یاد دلاتے ہیں۔ یہ اور ایسے پیکر ساقی کے زمینی گھنے پن سے رابطہ میں معنویت پیدا کرتے ہیں۔ ساقی خارج سے داخل کی طرف سفر کرتے ہیں، ان کی خارج کی آنکھ پوری طرح کھلی رہتی ہے۔ گلتا ہے ساقی زمینی گھنے پن کو نہیں دیکھتے، زمینی گھنا پن ان کو دیکھتا ہے اور ان کے پورے وجود میں سرایت کر جاتا ہے اور یہی زمینی گھنا پن ان کے یہاں عجیب و غریب کائناتی رنگارنگی اور متوتر پیدا کرتا ہے۔ ساقی کے کائناتی آہنگ کی مزید تفصیل میں جانے سے پہلے چایس کا صحرا کی دو خاص نئیوں کا ذکر ضروری ہے، یعنی منتقم اور مردہ خانہ، منتقم مشینی عہد پر موثر طنز ہے۔ یہ مغرب کے کسینوں کا نقشہ پیش کرتی ہے جو پوری دنیا کی مثال ہے۔ انسان اس جواگر میں رفتہ رفتہ مشین سے اپنا سب کچھ ہارتا جا رہا ہے۔ اور اگر کبھی جیتنے کے واسطے میں مبتلا ہو بھی جائے تو مشین بھی علی الاعلان کہتی ہے :

میں چلا تو اس سہاگن نے پکارا ڈارنگ  
ایک دن کی جیت کیا اور ہار کیا  
جیتنے پر مان کیا اور مان پر امر کیا  
میں ابھی ہاری نہیں، ہاری نہیں  
اس صدی کا آدمی میری گرفتاری میں ہے

مردہ خانہ ساقی کی شاہکار نظم ہے۔ یہ اس عہد کی آسیب زدگی کا اشاریہ ہے۔ اس میں ساری امیجری مردہ خانہ کی ہے، انتہائی بے بیست نامک اور روح فرسا، چاروں طرف لاشوں کے انبار رکھے ہیں۔



۲۷۳

یہ کھنٹ ہوا کا ایک تخیل ہے جو نکلتا ہے، دروازے سر پہنے لگے ہیں، اور طبیب کے ٹوٹنے اور اندھیرے کے بڑھنے سے سارا منظر نہایت ڈراؤنا اور بھیاںک ہو جاتا ہے۔

وہ ہونٹ نیم تراشیدہ، دانت نکلے ہوئے  
وہ نصف دھڑ چلے آتے ہیں قہقہے کرتے ہوئے  
وہ جسم کچے ہوئے بند مرتبانوں میں  
جو بات کی تو انھیں تیز و رکش زہر ملا  
جو چپ ہوئے تو انھیں سویوں پر مانگ دیا

ان میں سے کئی لاشیں آواز و اظہار کی موت رسیدہ ہیں۔ آخری دو مصرعوں سے مُردہ خانہ کی تشبیہی نوعیت واضح ہو جاتی ہے، یہ اس جیتی جاگتی دنیا کا منظر نامہ ہے جس میں خراباتِ اظہار سب سے بڑا جرم ہے اور جس کی سزا میں زہر سے سویوں تک کی داستانیں ارتقا کے انسانی کی روایت کا حق بن چکی ہیں:

چھپی ہیں سینکڑوں بدردجیں ان نفاذوں میں  
وہ گھورتی ہوئی آنکھیں کہاں خلدوں میں  
زمین کے مالکِ دیرینہ کی تماشوں میں ہیں  
جراثیموں کے نشان ہر تہیدہ لاش میں ہیں  
اور اک ممدِ اچلی آتی ہے ہر جراحت سے

یہ سارے زخمِ مقدر ہوئے ہیں موت کے بعد  
سکونِ لفظ و بیاں و سکوتِ موت کے بعد

نظم زمین کے مالکِ دیرینہ کے انصاف کی دہائی دیتی ہے جہاں ہر زندگی زخمِ خوردہ ہے، جہاں انسان بار بار مرتا ہے، اور جہاں موت کے بعد بھی جراثیموں کا سلسلہ جاری رہتا ہے/ یہ سارے زخمِ مقدر ہوئے

میں موت کے بعد / سکون لفظ و بیاں و سکوت صوت کے بعد / کے مصرعے اس بند کو معینا قی طور پر پچھلے بند کی ارتقائی صورت کے طور پر پیش کرتے ہیں ۱۰۔ مرکزی خیال نکھر کر سامنے آ جاتا ہے۔ الفاظ کے در و بست اور تراکیب سازی میں راشد کا اثر نمایاں طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ مردہ خانہ اگرچہ معرانی نظم ہے لیکن بندوں میں قوافی کے التزام کے باعث ایک منسرد مہیتی نظم کی حاصل ہے۔ نظم یہاں چار بند ہیں۔ پہلا بند پانچ مصرعوں اور باقی تینوں بند ایک ایک شعر اور پانچ پانچ مصرعوں پر مشتمل ہیں۔ پانچ مصرعوں کے تمام بندوں میں یہ التزام ہے کہ شروع کے دو دو اور آخری دو دو مصرعے ہم قافیہ بنیں اور بیچ کا مصرعہ تینوں بندوں میں بے قافیہ ہے اس سے نظم میں ایک مہیتی وحدت اور داخلی ارتباط پیدا ہو گیا ہے۔ آخری بند اس فضا پر ختم ہو جاتا ہے :

بڑی بساند ہے ٹھٹھری ہوئی ہواؤں میں  
میں گھر گیا ہوں لہو چائنتی بلاؤں میں

ایسے میں ایک برید زبان بڑکھڑاتی ہوئی ڈرونی آواز میں سرگوشی کرتی ہے :

تم اپنی لاشیں لیے بھاگ جاؤ جلدی سے  
زمن سکوگے کہ میں موت کے فسانے بہت  
متابع جسم سلامت کو مردہ خانے بہت

اس نظم میں صدیوں کے اجتماع کی گونج ہے۔ انسان کے تئیں انسان کے ظلم و ستم کے خلاف احتجاج کی، کیونکہ کائنات میں جبر و استبداد کا سلسلہ عہد غمت سے جاری ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ اس میں ہمارے عہد کی آسیب اور خوف و دہشت کی کیفیت بھی ہے جہاں ہر لہو چائنتی بلاؤں میں گھر رہا ہے ہر انسان اپنی لاشیں لیے پھر رہا ہے، اور موت کے فسانے ہر طرف ہیں۔ تاہم نظم میں تنبیہ کا تہہ زندگی کا اشارہ بھی ہے، اس لیے کہ مردہ خانہ کی ٹھٹھری ہوئی ہواؤں سے متابع جسم بچا کے لے جانا جہاں تک ممکن ہو سکے ضروری ہے۔

ایسی فلموں کا ذائقہ بنی فلموں سے مختلف ہے۔ ان میں زندگی کی ترقیوں اور غصوں اور حیرت و آزادی کے مسائل کو ہمیشہ کی پیش کیا گیا ہے اور ان فلموں کے ساتھ ساتھ ہم موضوعات کی دوران کو نوکھے طور پر برتنے کی ایک نئی دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں۔ ساقی کی شاعری موضوعات کی رنگارنگی سے لبریز ہے۔ اس میں انسان کی ذاتیت و حیثیت اور نفسی طوفان اور تہلکوں سے لے کر لطیف ترین کیفیتوں تک کی ترجمانی ملتی ہے۔ مثال کے طور پر باکرو میں جہاں مرد کے احساسات و متاع مندی کی بیماریاں دلوں سے پردہ ہٹا گیا ہے وہاں صبح کا شور و گس لٹاؤ سے نہایت فرحت بخش ہے۔ اس میں صبح کی کیفیت کو اچھوتے پیکروں کی مدد سے اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ تو اس میں صحت و مسرت کی گھنٹیاں بج اٹھتی ہیں :

سفاک الارم کلنگ  
کی خواب دوز آواز  
اوس کی صورت پتی پتی  
میںد کے پھول پر گر رہی تھی  
سونے والے نے  
آہستہ آہستہ  
اپنی پلکوں کے چپٹی پردے سر کا دیے  
اور سورج مکھی کی طرح  
اس جگہ مک درمچے کی طرف نگاہ پھیری  
جس پر دھوپ کے ٹوٹے ہوئے سفید پر  
تیز جوا میں پھڑپھڑا رہے تھے،

اس چھوٹی سی فلم میں ایک روز مرد کیفیت کو بیان کیا گیا ہے۔ الارم سے میںد کا کھلنا اور درجے پر دھوپ کا پھلنا معمولی سی بات ہے لیکن ایک معمولی بات کو شاعر UNIQUE طور پر محسوس کرتا ہے جس طرح ہر آواز سنی صدی دہرائی نہیں جاسکتی یعنی UNIQUE ہوتی ہے، اسی طرح ہر تجربہ بھی UNIQUE ہوتا ہے۔ اچھی شاعری کی ایک پہچان یہ ہے کہ وہ زندگی کی UNIQUENESS کو گرفت میں لینے پر قادر





ہوتی ہے اور اسے موثر بیان کی شکل دے کر لازوال کر دیتی ہے۔ الادم کی آواز کو خواب و ذکر کہنا اور اس کا  
نہند کے بھول پر اداس کی صورت پتی پتی گزنا منفرد اظہار ہے۔ اسی طرح سونے والے کا اپنی پلکوں کے چھٹی  
پر دوں کو سر کا نا اور درتچے پر دھوپ کے ٹوٹے ہوئے سفید پردوں کا ہوا میں بھڑ بھڑانا ایک سامنے کی کیفیت  
کو نظم کا درجہ دے دیتا ہے۔

شاعر کے سوچنے اور محسوس کرنے کا عمل ناگہر UNIQUE ہو گا تو اس کا اثر لامحدود اظہار کی  
UNIQUENESS پر پڑے گا۔ ساقی کی نغمیات اس کی سیکڑ تراشی، اس کا پیرایہ بیان اور اسلوب و اظہار  
تازہ اور انوکھا اسی لیے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا سوچنے اور محسوس کرنے کا انداز عام ڈگر سے ہٹا ہوا ہے۔  
ایک اور نظم پام کے پڑے گفتگو کے چند مصرعے دیکھیے۔ نظم کی انوکھی کیفیت تو نام ہی سے ظاہر ہے، مرکزی  
شعر بے چہرہ انسان کی حاصلی دور بے کیفی اور فطرت کے رشتے کی بازیافت ہے:

مجھے سبز حیرت سے کیوں دیکھتے ہو  
ذرا اپنے شگے ہلا دو  
مجھے اپنے دامن کی ٹھنڈی ہوا دو  
بہت تھک گیا ہوں

یہ بات اگر یوں کہی جاتی کہ مجھے حیرت سے کیوں دیکھتے ہو تو ایک عام سی بات ملتی۔ صرف ایک نغماتی  
سبز کے اضافے نے / مجھے سبز حیرت سے کیوں دیکھتے ہو / اسے شاعری کی سطح عطا کر دی۔ شاعری میں عام  
زبان استعمال ہوتی ہے، لیکن اس کا استعمال عام نہیں ہوتا۔ ان دونوں باتوں میں فرق ہے۔ شاعری اپنی  
فدا عام بول چال کی زبان سے نہ لے تو اس کا حشر وہ ہوتا ہے جو شاہ نصیر بانیہ کی شاعری کا ہوا۔ یعنی زبان  
صناعی اور بازی گری کا شکار ہو کر زرخس ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس عام زبان شاعری میں آکر ایک ایسے درجہ  
حرارت پر پہنچ جاتی ہے جہاں وہ دیکھنے لگتی ہے اور اس سے نئی نئی معنیاتی شعائیں پھوٹ نکلتی ہیں۔ ساقی کے  
یہاں زبان کی تخلیقیت کا یہ میلان جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا گیا ہے، عام ہے۔ اس کی شائیں قدم قدم پر  
ملتی ہیں۔ چند شائیں بغیر کسی خاص کوشش کے ادھر ادھر سے پیش کی جاتی ہیں۔ ان میں خط کشیدہ حصے  
نظموں کے تخلیقی استعمال، پیکریت، استعارہ سازی اور طنزی بیان کے لیے غور طلب ہیں۔

۲۷۷

جوسہاگن جیل برسوں جان رس بیٹی رہی  
وہ بدن کے موسموں کی آگ سے کمبل لگئی

(پیرسائٹ)

بیوگی کی چپچپ چادر پر اپنے مبر سے کراستری  
استری کر کے فراستی کی الماری میں پھینک

... یہ بدن شاداب ہے بیکار و ادویلا نہ کر

(داشته)

یہ فنا کے گرم بڑوں کے نشان  
جل گیا مٹی کا رُس  
رُنگاں سب رُنگاں

(پوسٹر)

روشنی روتا ہوا لب بھی زندہ ہے ...  
رات کے رزیا پی پیں سے اترنے لگی تنہائی مری

(محاصرہ)

نیند میں برباد ہوا / اس کا مطمئن بدن  
بے ہمتی کے وارے / میں لہو نہاں تھا / ناف تک گھلارہم

(نامحرم)

جیتا جیتا لہو  
نیلی دھڑن کی شرابیوں سے پھوٹ پھوٹ کر  
بہہ نکلا ہے

(ایک کتا نظم)

بدن میں رات پھیلتی جاتی ہے

(خالی بورے میں زخمی بلا)

میں اپنے درد کی ننگی دھوپ سے  
گہنی تسلی مانگ مانگ کر بارگیا  
مجھے خوابوں کی مسیحا کی دو

(مسیحا کی)

خبروں کی خوش پاشی نے  
ایک لباس ایزیل اگا دیا تھا

(ایجنٹ)

دفا  
یاد کی شاخِ مرجاں سے  
پہنٹی ہوئی ہے

(موت کی خوشبو)

ساقی کی طرف کی بین کا ایک خاص امتیازی نشان باصرہ کا شدید طور سے بروئے کار آتا ہے۔ دو بارہ سے کچھ ایسے انوکھے طریقے سے کام لیتے ہیں کہ احساس و طرف کی اور عطفِ انسانی کی بالکل انجانی اندری سطحیں سامنے آجاتی ہیں۔ ان کے پسگردوں اور اظہاری سانچوں میں رنگوں کی خامی اہمیت ہے۔ ساقی کے یہاں ہر رنگ بعض معنیاتی تہوں کو لے کر آتا ہے۔ مثال کے طور پر اوپر کے اعتبارات میں بدن کے موسموں کی آگ، بیوگی کی چمپٹی چادر، رات کا زینہ پچاں، بے تہی کے دار سے لبو لبان، جیتا جیتا لہو، میلی وژن کی بشرانیوں سے پھوٹ پھوٹ کر بننا بدن میں رات کا پسینا، درد کی ننگی دھوپ، گہنی تسلی، خبروں کی خوش پاشی، یاد کی شاخِ مرجان وغیرہ میں متعدد دلچسپی، اور حسیاتی کیفیتیں رنگوں کے استعمال سے پیدا ہوتی ہیں۔ ساقی کے یہاں رنگوں کو چھو کر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ان کی اپنی جسمانی اور شخصیت ہے۔ اپنی زبان اور اپنا دورِ عمر ہے۔ نیز دکھ درد، خوشی اور استعجاب، بے بسی و پڑمردگی اور کئی دوسری جاتی و انجانی کیفیات کے کئی پہلو ایسے ہیں، جنہیں ساقی صرف رنگوں کی زبان میں بیان کرتے ہیں اور کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ اس میں ایک مکانی بعد پیدا ہو جاتا ہے، نتیجتاً یہ رنگ فضا میں گھل مل کر جھللاتے رہتے ہیں، اور احساس کے خلیوں ایسوں میں جذب ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان اظہاریوں پر نظر ڈالئے :



شبیہوں کا گنا جنگل، منیا لے پیلے خون کا دھبہ، ۱۰:۱۔ دانیلا رنگ،  
 کاسنی روشنی، درد کی تاریک فضا، پیلے پیلے میڈک، مٹیا لالاب  
 بھوری بھاریں، پسی گھاس، گلابی کوپلیس، سبز تپاں،  
 سرخ آب دوزی، تباہی کا کالا سمندر، پلوں کے چھٹی پر دے  
 رات کی نیلم پری کا سونے کے گنگمرو باندھ کرنا چنا  
 پت جھڑکی اگ کا بچہ جانا، آواز کا اوس کی صورت پتی پتی نیند کے چول پر گرنا،  
 دھوپ کے ٹوٹے ہوئے سفید پردوں کا پھڑ پھڑانا، سبز حیرت سے دکھنا  
 سانس پتے گھاس کے میدانوں میں سبز سٹی سے شخائیں اگنا،  
 ادھ کھلے کنول کا دیکھنے والوں کی آنکھوں میں دھنک کھلانا،  
 سبز گدے سوگ ساگر میں بہرے بنانا اور پانی کا ٹنا، چاندی کنوروں سے چھلکنا

تجلی کی سنہری تپوں کا گرنا، کیا یہ ایسے اظہار یے نہیں ہیں جن کی رنگ آشنائی ذہن پر — ایک  
 خاص اثر چھوڑ جاتی ہے۔ یہ صرف بصر کی بیداری کا عمل نہیں، بلکہ پورے احساس وجود کا بصر میں کھنچ آنا  
 ہے۔ اس سے اظہار و بیان میں جو رنگ سامانی پیدا ہوتی ہے، وہ ساقی کے شعری مزاج کے لیے طیدی حواس  
 کا حکم رکھتی ہے۔

اس وضاحت کے بعد اب ان خاص نظموں کو دیکھا جاسکتا ہے جو ساقی کے شعری سفر میں ایک واضح  
 ارتقا کا پتہ دیتی ہیں۔ یہ تمام نظمیں پچھلے چار پانچ برسوں میں کہی گئی ہیں۔ ساقی ایک غویل مدت کے بعد  
 ۱۹۵۵ء میں ہندوستان پاکستان آئے تھے، اس زمانے میں وہ شیرازہ ادبی کا میڈک بکھ چکے تھے جسے  
 مختلف انیمیاں لوگوں نے پسند کیا، سفرے بھی ترفیب دہنی ملی ہوگی، چنانچہ ان چھ برسوں میں انہوں نے کئی خاص  
 نظمیں لکھی ہیں۔ ایک کتا نظم، ایک سورے، بسیرہ باز یا ترنیا، خرگوش کی سرگزشت، مجھے جزیرہ ملے، انی  
 ۷ میں زخمی بلا اور شاہ صاحب اینڈ سنز، ایک کتا نظم میں جس لوگوں کی بردباری اور طمانیت پر طنز کیا

ہے۔ مجھے جزیرہ طے ماہ زدگی کی تمثیلی داستان ہے جو ساحلوں کے بوسے یعنی غواہوں کی کیمل کے لیے ہوا کے چلنے کی منتظر ہے۔ میا کھی کا بنیادی جذبہ قید خوف سے، رانی پانے کی تمنا ہے جو غواہوں کی میا کھی چاہتا ہے۔ یہ سب مختصر نہیں ہیں۔ ان کے مقابلے میں شیلہ ادا علی کا میسڈک، ایک سورسے، سسٹرمار یا تریزا، خرگوش کی سرگزشت اور شاد صاحب اینڈ سنز نسبتاً طویل نہیں ہیں اور تاثیر کے اعتبار سے زیادہ بھرپور ہیں۔ ان میں سے شیلہ ادا علی کا میسڈک اور سسٹرمار یا تریزا کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ البتہ باقی تین پر ذیل میں نظر ڈالی جائیگی۔ ایک سورسے اس محاذ سے عجیب و غریب نظم ہے کہ اس کے عنوان سے ہی ایک تحیر زا کیفیت سامنے آتی ہے اور تنفر کا جذبہ بھی پیدا ہوتا ہے۔ غائبانہ بنیاد پر بعض حضرات نے اس کی شاعت کو مناسب نہیں سمجھا، حالانکہ یہ نظم سیدھی سادی PREJUDICE & COMMUNICATION یعنی تعصب اور تکلم پر ہے سور کا استعارہ غائبانہ اس لیے کہ ایک تو اس سے شدید نفرت کا اظہار ہوتا ہے، دوسرے سور تکلم کی نفی بھی ہے، یعنی ریگرد و پیش سے بے نیاز زمین سے تھوکتی چپکائے چلتا رہتا ہے۔

دو پلیسی دوپہر تھی  
سانس لیتے گھاس کے میدان میں  
سبز مٹی سے شاعیں اگ رہی تھیں  
اور تم کمرنوں میں  
اپنے تھو تھوئے گاڑے ہوئے  
دندانے پھر رہے تھے

ساتی کی اس خصوصیت کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ وہ اسما میں توسیع کے عمل سے پیکر خلق کرتے ہیں۔ دوپہر کے ساتھ پلیسی کے افسانے سے تشبہ کی کیفیت پیدا ہو گئی۔ گھاس کا میدان عام زبان ہے۔ / سانس لیتے گھاس کے میدان میں / کہنے سے گھاس کا میدان زندہ ہو کر سامنے آ گیا۔ اس کے بعد گھاس کی رعایت سے مٹی نہیں بلکہ / سبز مٹی سے شاعیں اگ رہی تھیں / کہنے سے دوپہر گھاس کے میدان اور دھوپ کے لیے تازہ کار پیکر تراشنے کا عمل پیدا ہو گیا۔ یہ مصرعے نظم کے آخر میں بھی دہرائے گئے ہیں، گویا ان کا کچھ نہ کچھ ربط مسرت اور بہجت کی اس فضا سے بھی ہے جو نظم کے خاکے پر سامنے آتی ہے۔ اس کے بعد کسی کے



کڑوں میں تو تھکنے گاڑے ہوئے دندناتے پھرنے کی تصویر ہے۔ گویا کوئی بے نیاز زاد اپنے جہلی تقاضے پورے کرنے میں مصروف ہے۔ دوسرے بند میں شکم کا ذکر ہے جو ”سور“ کی کھال کے جوتے پہنے (جو شدید نفرت کے اندہ کی ایک شکل ہے) کینے اور برتری کا شکار اکیلا بیٹھا کر رہا ہے یہ کسی طرح شکم کا آغاز کرنا چاہتا ہے۔ تیسرے بند میں شکم کے آغاز سے تعصب کے مارے ہوئے شخص کے اندر تیلیاں سی اڑنے لگتی ہیں اور نظم کے آخری حصے میں اس ایسی مسرت اور نئی لذت کا ذکر ہے جو تعصب، انا یا برتری کی زمین سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کا تضاد نظم میں بے نیازی اور محسوسیت سے ہے۔ چنانچہ شکم کے رابطے سے زندہ وہی ہوا تھا ہے جواں سے پہلے اپنی انا کے ہاتھوں مراجار ہوا تھا۔ اس فتح مندی اور دوستی کے احساس سے اب دوپہر طلسمی دوپہر لگتی ہے اور گھاس کا میدان سانس لیتا نظر آتا ہے اور دھوپ کے سونے سے شعاعیں لگنے کے باعث سارا منظر گویا سن، شادمانی اور محبت سے سرشار نظر آتا ہے :

وہ جو نفرت کی کمافی  
دل کی تہ میں گڑ گئی تھی  
نوٹی جاتی تھی  
میرے اندر کی کلیں کھلنے لگی تھیں  
میں گھٹتا جا رہا تھا

وہ ہماری دوستی  
وہ ہماری فتح مندی کا ہم دن تھا  
وہ طلسمی دوپہر  
... سانس لیتا گھاس کے میدان میں  
سبز مٹی سے شعاعیں اُگ رہی تھیں

دوسری نظم خرگوش کی سرگزشت کے دو حصے ہیں۔ قص اور موت، رقص میں بھوری بھاریاں اور  
بیلی گھاس کے جنگل کا نو دام کھا ہے۔ اس میں فطرت کی آنادی کی ایسی نغما ہے جہاں پھری کا نغما



سانے پھیلی ہوئی ہے۔ اس نظم کا بنیادی خیال وہاں کھلتا ہے جہاں خرگوش سے / اپنے بے کل تمنوں میں /  
اس خوشبو کا پھلا ڈال کے قص کر دے / کے بعد کہا جاتا ہے۔

برخِ خطرے کو حکمِ دو  
جو رختانوں کے نیچے  
سودر وازے ہیں  
کیسر بھوپوں کے بستر میں  
دھوم مچانے کو سارا میدان پڑا ہے

کیسر بھوپوں سے پہلے سُرخ کوپلوں، سبز تیروں، سانپ چھتریوں اور سیلی گھاس اور بھوری جھاریوں  
کا ذکر آچکا ہے جس سے نظم کے کائناتی آہنگ کی تصدیق ہوتی ہے۔ پہلا حصہ گویا دعوت ہے۔ کائنات سے جی  
بھر کے لطف اندوز ہونے کی اور لطف و مسرت کی خاطر خطروں کو مول لینے کی۔ دوسرے حصے کا عنوان ہے موت،  
جس میں بیاباں کے اندھیرے میں قص کرنے والا خرگوش خون میں مت پڑا ہے۔ ساقی یہاں انسانی فطرت  
کے ایک راز کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہیں کہ تبست میں ایسی کشیش ہے کہ انسان جان پر بھی کھیل جاتا ہے۔ انسانی  
ارتقا کی ساری کہانی ان دیکھی دنیاؤں کو اسیر کرنے کی کوشش سے عبارت ہے :

نامعلوم کو تسخیر کرنے کی تمنا کس لیے ہے  
اس پرانی آرزو مندی میں کیا ہے  
اس خیابان کے عقب میں  
وہ جو پراسرار دنیا میں بسی ہیں  
وہ ہمیں کیوں مہینچتی ہیں ؟

نامعلوم کو تسخیر کرنے کی تمنا میں انسان کو کبھی کبھی اپنی جان سے بھی ہاتھ دھونے پڑتے ہیں، لیکن وہ باز نہیں  
آتا اور وہ اس کی کشیش سے برابر مہینچتا ہے۔ اس کے لیے وہ آرام و آسائش کو بھی تھج دیتا ہے۔ اور طرح

۲۸۳

طرح کے خطرات کو بھی مول لیتا ہے۔ اہم نہیں کہ جنگل میں کیا نہیں تھا جہاں اس کی حکمرانی تھی بلکہ خواب کی  
دنواروں کے اس پار کیا ہے۔ یہ وہ آرزو مندی ہے جو انسان کو ہمیشہ پُر اسرار دنیاؤں کی کنوج میں سرگرم  
رکھتی ہے۔

تیسری اہم نظم شاہ صاحب اینڈ سنر ہے۔ اس کا مرکزی کردار شاہ صاحب ہیں جن کی آنکھوں کی روشنی  
عمر کے ساتھ ساتھ جاتی رہتی ہے۔

شاہ صاحب خوش نظر تھے  
خوش ادا تھے

اور رذری کے اندھیرے راستوں پر  
ممبر کی ٹوٹی ہوئی چپسل ہیں کر  
اک للک ایک ٹنٹنے کے ساتھ سرگرم سفر تھے  
اور صینے کے مرض میں مبتلا تھے  
جو غذا میں دسترس میں تھیں  
عجب بے زور تھیں

ان میں نوکاری نہ تھی  
وہ جو موتی کی سی آب آنکھوں میں تھی  
بانی رہی

صرف دشمن روشنی کا انتظار  
زندگانی غزوہ خندق ہوئی  
اس قدر دیکھا کہ نابینا ہوئے

ممبر کی ٹوٹی ہوئی چپسل سے غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کیوں کہ کامیاب کاروباری ذہنیت کا تقاضا  
ماہ کے مظاہر اور باطن میں امتیاز ہے۔ یاد رہنا چاہیے کہ ممبر کی ٹوٹی ہوئی چپسل کے باوجود شاہ صاحب

رذری کے اندھیرے راستوں پر اک لک اک قحطی کے ساتھ سرگرم سفر تھے اور اس سے بھی اہم یہ ہے کہ شاہ صاحب / جینے کے مرض میں مبتلا تھے / جینے کا مرض ہی تو اصل مرض ہے کیوں کہ جیسے جیسے جینے کی ہوس بڑھتی ہے، بیاکاری اور خود غرضی بڑھتی ہے اطمینان کی دنیا میں انسان اندھا ہونے لگتا ہے۔ بات شاہ صاحب کے خوش نظر، خوش ادا ہونے سے شروع ہوئی تھی۔ یہ ضروری بھی ہے کیونکہ نظم کا سفر اندھ پن یا ذنایت کی تاریکی کی طرف ہے۔ یہاں اس بات کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ ساتی جہاں ضروری ہوتا ہے صوتی مناسب اور آہنگ کے زیر و بم سے کام لینا جانتے ہیں۔ اس ایک بند میں بھی کئی مقامات ایسے ہیں / شاہ صاحب خوش نظر تھے / خوش ادا تھے / میں صغیری آواز / ش / کے بار بار آنے سے صوتی حسن کاری کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔

ل لک اور طع طع تو صوتی جھنکار کے الفاظ ہیں ہی، لیکن / صبر / ساتھ / سرگرم / سفر / میں / اس / کی کارفرمائی / صاف ظاہر ہے۔ اسی طرح / مرض / مبتلا / میں / ام / اور بے نور / نموداری میں / ان / اور / آب / آنکھوں / میں / آ / اور ایسی دوسری مناسبیتوں سے پوری نظم خوش آہنگی اور حسن کاری سے مملو ہے۔

دوسرے بند میں نظم اپنے عروج کی طرف آتی ہے۔ اس میں استعاراتی طور پر تدریج اندھ ہونے کی اہم ناک کیفیت ہے جو خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر ملتی ہے۔ قیرے بند میں نابینا ہونے کے عمل کا اتنا ہی شدید تشبیلی ردِ عمل ہے۔

... اور جب رازق نگاہوں میں  
سیاہی کی سلائی پھر گئی  
پختہ آراںکھوں سے  
تجلی کی سنہری پتیاں گرنے لگیں  
تو شاہ صاحب اور بے سار ہوئے  
ان کی اندھی شمع آنکھوں میں دنیا  
ایک قاتل کی طرح سے جھم گئی  
جیسے مرتے سانپ کی آنکھوں میں  
اپنے اجنبی دشمن کا عکس



یہاں نے نظم کا موثر شروع ہوتا ہے۔ جب شاہ صاحب ناہینا ہو گئے تو ان کا وجود انتقام کی آگ  
میں جلنے لگا۔ دنیا اب ان کے لیے قاتل مٹی۔ جینے کے مرض میں مبتلا ہونے سے دنیا سے جو گہری ہم آہنگی اور  
جو گہرا رشتہ تھا، وہ ٹوٹنے لگا۔ چاروں طرف بکھری ہوئی چیزوں سے، انسانوں سے، عزیزوں سے ہمدی  
کا سلسلا اب گویا ختم ہو گیا :

جگمگاتی بے قرار آنکھیں  
کسی سہمے ہوئے گھونگھے کے ہاتھوں کی طرح  
دیکھتی تھیں سو گھسی تھیں لمس کرتی تھیں  
وہی جاتی رہی تو زندگی سے رابطہ جاتا رہا  
ہمدی کا سلسلہ جاتا رہا  
وہ تو اک گہرا تعلق  
اک امر سمبندھ سا  
چاروں طرف بکھری ہوئی چیزوں سے تھا  
ہنستے ہوئے روتے ہوئے لوگوں سے تھا  
اس طرح نونا کر مبیے  
شیر کی اک جست سے  
زیرے کی ریڑھ کی ہڈی چنچ جاتی ہے

ساتی نے نظم میں مرکزی خیال کو اندھے پن کی استعاراتی اور مثیلی کیفیات اور شدید المیہ احساس کے  
ذریعے درجہ بدرجہ بیان کیا ہے اور رفتہ رفتہ بڑھایا اور بھیلایا ہے۔ نظم کی پُر تاثیر میں اس کی پکیری نغما  
اور اظہاری حسن کاری کے علاوہ بندوں کے آخر کی ڈرامائیت کا بھی ہاتھ ہے۔ اس بند کے آخر میں بھی دنیا سے  
تعلق کے ٹوٹنے کو ایک انتہائی متحرک پیکر کے ذریعے بیان کیا ہے۔ شیر کی جست اندھے پن کی یلغار ہے اور زیرے  
کی ریڑھ کی ہڈی کے چننے سے مراد ماضی اور کائنات اور کائنات کی اشیاء اور انسانوں سے ربط کا یکجہخت ٹوٹنا  
ہے۔ اب سماج سے بے تعلق کمن ہے۔ وہی شخص جو ایک لٹک اور وطن کے ساتھ سماج میں رواں دواں تھا اور

جو اس کی نبرست سے بہرہ اندوز تھا اگرچہ زندہ اب بھی ہے، لیکن صرف ایک چیز نہ رہنے سے سماج نے اس طرح اس کو اپنے اندر سے نکال کر پھینک دیا ہے جیسے موج سیپی کو ساحل پر اچھال کر سمندر سے الگ کر دیتی ہے۔ اُسی سماج نے جس کا ایک لازمی جزو شاہ صاحب تھے، اندھا ہونے کے بعد شاہ صاحب کو کلینرہ مسترد کر دیا۔ گویا انسان جب تک بعض شرائط کو پورا کرتا ہے یا ان اوصاف سے متصف رہتا ہے جس سے سماج میں اس کی پہچان ہے، سماج اس کو قبول کرتا ہے، لیکن اگر ان صفات میں کچھ کمی آجائے تو سماج کو اسے مذکورہ سمجھ کر الگ کر دینے میں ذرا دیر نہیں لگتی۔ بات یہیں ختم نہیں ہوتی، کیونکہ اصل المیہ سماج کا نہیں انسان کا ہے۔ سماج سے مسترد ہو جانے کے بعد انسان اپنی رہی سہی شخصیت اور انسانی اقتدار سے محروم ہو کر محروم ہونے لگتا ہے، اور باقی خرچا ہوتا ہے کہ دوسرے بھی اس کی طرح سماج کے عقد دار نہ رہیں، اور ہر شے سے محروم ہو جائیں۔ نظم یوں اختتام پذیر ہوتی ہے :

ایک دن آنکھوں میں صحرا جل اٹھا  
وہ خیال آیا کہ پشترہ جل اٹھا  
اپنے میٹوں کو کلینرہ سے لگایا  
جی بھڑا تھا ابر کی مانند روئے  
رو چلے تو ایک مہلک آتشیں تیرا سب کے  
شعلہ سفاک سے  
ان کی فائزہ سنج آنکھوں کو جلایا  
اور سجدے میں گرے

اندھے پن کی کیفیت پوجی نظم کا مرکزی استعارہ ہے۔ میٹوں کو اندھا کر دینے کا عمل انسان کی اس خواہش کا غماز ہے کہ اگر وہ خود معذور رہے تو دوسروں کو بھی معذور دیکھنا چاہتا ہے، یا اگر وہ خود سماج یا زندگی سے کٹ گیا ہے تو دوسروں کو بھی اس سے الگ کر دینا چاہتا ہے اس کے لیے انسان مہلک سے مہلک حربوں کو استعمال کر سکتا ہے اور خون کا رشتہ بھی مانع نہیں آتا۔ یہ نظم چونکہ تمثیلی ہے اس میں معنیاتی تہوں کے جوار کا امکان بھی ہے مثلاً طمع دنیا کے الم ناک مدارج اور عبرت ناک انجام وغیرہ۔ اس سے اگرچہ نظم کی نوعیت اخلاقی ہو جاتی ہے، لیکن اہمیت نوعیت کی نہیں بلکہ موضوع کے برتاؤ کی ہے جو ہر لحاظ سے نیا ہے۔ ایک اور معنوی امکان تغیر



پذیرہ صحتی معاشرے میں انسان کا اپنی شخصیت سے محروم ہونا، بے چہرہ ہونا یا بے روح ہونا ہو سکتا ہے اور اس کے منطقی نتائج کی نشاندہی بھی نظم کے ذریعے ممکن ہے۔ ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ نظم بیٹوں یا نوجوانوں پر ختم ہوتی ہے، جس کی باتوں کو تعبیر سامنے کی بات ہے۔ لیکن جب سماج کی صنعتی ہلاکت خیزی کا سامنا ارتقا ہی انسان کی سالمیت کی مخالفت میں ہے تو کیا ہم کسی بشارت یا حل کی توقع کرنے میں حق بجانب ہوں گے۔ ساقی ان معاملوں میں غالباً بچے خوف کے ہم نوا ہیں کہ فن کار کا کام سوال اٹھانا یا مسائل کو اس طرح پیش کر دینا ہے کہ دوسرے ان سے صرف نظر نہ کر سکیں۔ نظم بہر حال نہایت پُر تاثیر، بھرپور اور معنیاتی طور پر اطمینان بخش اور مکمل ہے۔ نظم جو خوش نظری کے ذکر سے شروع ہوئی تھی۔ نظری محرومی اور نظری خیالات کے دلدوز منظر پر ختم ہوتی ہے۔ شروع کے مصرعوں میں /ش / کی خوش آہنگی حتیٰ الامکان

”اے سخی شہر سخاوت میں گزراوقات کر  
اے نظر دالے نظر خیرات کر“

از / کی گھبراہٹ کی کراہی پر ہوتا ہے۔ دونوں آوازیں تغیری ہیں لیکن پہلی غیر مسموع دوسری مسموع ہے۔ مسموع آوازیں گہرائی اور جاری پن کا تاثر پیدا کرتی ہیں اور نظم کے المناک انجام سے ہم آہنگ ہیں۔ ان چند نظموں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ ساقی میں وقت زندگی کو کس طرح دیکھ رہے ہیں اور ان کی شاعری کن منزلوں کا پتہ دے رہی ہے۔ شاد صاحب ایندلسنر، شیراز دہلی کا میسنگ، بسنر مار یا تریز، جگر گوش کی سرگزشت اور ایک سورسے پچھلی نظموں سے کہیں زیادہ بھرپور اور مکمل نہیں ہیں۔ بہ دار اور پُر تاثیر، جن میں خیال کا ارتقا، نشوونما اور اتمام سب پر پوری توجہ کی گئی ہے جس طرح فرد خاندان پہلے مجموعہ کی مانند ترین نظم ہے۔ اسی طرح یہ چند نظمیں بشمول امانت کے اس مجموعے کی بہترین نظمیں ہیں۔ ان میں ساقی کے شعری مزاج کا ایک رخ یا ایک پہلو نہیں بلکہ ان کی پوری شعری شخصیت سامنے آتی ہے۔

ساقی غزل پر اب اتنی توجہ نہیں کرتے جتنی وہ پہلے کرتے ہیں۔ ان کے پہلے مجموعے میں تین گستاخیں ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ساقی کی بعض غزلیں ابھی ہیں اور چند اشعار کو قبول نام کے دربار سے غلطیاً فاخرہ بھی عطا ہو چکی ہے۔ اگرچہ ساقی کی غزل پر اس مضمون میں اتنی توجہ نہیں کی جاسکتی جتنی اس کا حق ہے، تاہم چونکہ اقتاد ذہنی اور مزاج شعری کے اعتبار سے ان کی غزل، نظم سے الگ نہیں، چند منتخب اشعار یہاں





۲۸۸

درج کیے جاتے ہیں۔ ان میں بھی ساقی کی نئی تغطیات اور کائناتی آہنگ سے وابستہ پیکریت اور استعارہ سازی صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ غزل میں استعمال ہونے والے ان کے تین چار خاص معنوی سٹ یوں ہیں۔

۱۔ صحرا، دشت، ریت، پیاس، فبار، مٹی، خاک، گٹھا، بادل، موسم

۲۔ لہو، خون، شعلہ، بدن کی آگ، دھنک، رنگ

۳۔ آواز، طوفان، خاموشی، خواب، تنہائی

۴۔ مُردہ، موت، بین، نومہ، پرچائیں، سبکی، درد، آسیب، خوف، رات  
اُداسی، گریہ۔

میں وہی دشت ہمیشہ کا ترسنے والا

تو مگر کون سا بادل ہے برسنے والا

ریت کی صورت جاں پیاسی تھی آنکھ ہماری خم نہ ہوئی  
نیری درد گساری سے بھی رُوح کی الجھن کم نہ ہوئی  
میری صحرا اور محبت ابیر سید کو دھونڈتی ہے  
ایک جنم کی پیاسی تھی، اک بوند سے تازہ دم نہ ہوئی

میں پیاس کا صحرا چل ترسنے کے لیے ہوں

تو کالی گٹھا ہے تو برس کیوں نہیں جاتی

اے صاحبانِ شہرِ اناس اس قدر نہ ہو

وہ دیکھنا غبار کوئی خوش خبر نہ ہو

میں وہ مُردہ ہوں کہ آنکھیں مری زندہ نہ ہوں

بین کرتا ہوں کہ میں اپنا ہی ثانی نکلا



۲۸۹

میٹتی خفا، موج اٹھالے گئی ہسم کو  
گرداب میں ساحل کی بلا لے گئی ہسم کو

مجھے خبر ہے کہ اک مشت خاک ہوں پھر بھی  
تو کیا سمجھ کے ہوا میں اڑا رہا ہے مجھے!

خانہ سے لوٹ کے بڑھت ہی ویسے بھی بڑھت تھے  
ہم گوتے پتوں پہ ملاست کب موسم موسم نہ ہوئی

خاشی چھڑ رہی ہے کوئی نوحہ اپنا  
نوٹتا جاتا ہے آواز سے رشتہ اپنا  
ان ہواؤں میں یہ سسکی کی مہر کیسی ہے  
بین کرتا ہے کوئی درد پرانا اپنا

یہ لوگ خواب میں بھی پرہیز نہیں ہوئے  
یہ بد نصیب تو کبھی تنہا نہیں ہوئے  
تیرے بدن کی آگ سے آنکھوں میں ہے دھنک  
اپنے لبو سے رنگ یہ پیدا نہیں ہوئے

دامن میں آنسوؤں کا ذخیرہ نہ کرا بھی  
یہ صبر کا مقام ہے، گرجیہ نہ کرا بھی  
جس کی سخاوتوں کی زمانے میں دھوم ہے  
وہ ہاتھ سو گیا ہے تقاضا نہ کرا بھی

## نظریں جلا کے دیکھ مناظر کی آگ میں اسرار کائنات سے پردہ نہ کر ابھی

ساقی کا تخلیقی سفر ان میں بامیس برسوں میں دو واضح سطوروں سے گزرا ہے۔ نئی شاعری کی ہنگامہ خیزوں کے زمانے میں ساقی کی آواز ایک ایسے شاعر کی آواز کے طور پر گونجی تھی جس نے معرّٰی نظم کے نئے امکانات کی خبر دی تھی۔ پیاس کا عصر میں زیادہ تعداد معرّٰی نظموں ہی کی ہے۔ یہ معرّٰی نظمیں اکثر دہشتہ مختصر ہیں۔ اس دور میں شاید ہی کسی دوسرے شاعر نے اتنی بڑی تعداد میں معرّٰی نظمیں کہی ہوں۔ ساقی کی اس زمانے کی کامیاب ترین نظمیں معرّٰی ہی ہیں جو ۱۹۵۵ء سے ۱۹۶۶ء کے درمیان کہی گئیں۔ اس کے بعد ۱۹۶۶ء سے ۱۹۷۵ء تک کا زمانہ ٹھہراؤ کا زمانہ ہے۔ اس میں ساقی زیادہ تر آزاد نظمیں کہتے رہے، لیکن ان میں وہ تخلیقی ارتعاش یا پھٹ پڑنے یا برسنے کی کیفیت نہیں جو معرّٰی نظموں میں ہے۔ ساقی کی باغی طبیعت جو ہمیشہ نئی راہوں اور نئی وادیوں کی تلاش میں رہی، اسے پھر ایک موقع ۷۵ء - ۱۹۷۴ء کے لگ بھگ ملا۔ اس زمانے میں کچھ انگریزی شاعری کے اثر سے کچھ طبیعت کے تقاضے سے اور کچھ اس لیے کہ اردو میں نثری نظم کی بحث شروع ہو چکی تھی، ساقی کی باغی طبیعت نے نثری نظم میں کشش محسوس کی، اور اسے برتنا شروع کیا اور جلد اس میں بھی اپنی انفرادیت کے لیے گنجائش پیدا کر لی۔ اردو میں نثری نظمیں کہی جا رہی تھیں، لیکن زیادہ تر مختصر اور تاثراتی نظمیں تھیں۔ ساقی نے طویل نثری نظمیں لکھیں، اور یہ اس پیر کی ہیں کہ ان کا شمار اس دور کی اعلا نثری نظموں میں ہو سکتا ہے۔

ساقی کے ذہن میں اسہ بھی کہیں نہ کہیں آسیب کا کوئی سایہ لرزاں ہے لیکن غالباً اس کی نوعیت نجی نہیں۔ یہ مشینی دور کی سفاکی اور مایوسی دہشت کی دین بھی ہو سکتا ہے جس میں انسانیت کا مستقبل وقت کا سب سے بڑا سوالیہ نشان بن گیا ہے۔ چنانچہ ساقی خوف، خدشے یا درد و الم سے مقابلے کے لیے زمین یا وجود کی طبعی جڑوں کی طرف بار بار لوٹتے ہیں۔ ان کی شدید ترین خواہش جیسا کہ کہا گیا ہے مٹی کا بلا دل ہے جو دو خاص طرح سے اظہار کی راہیں ڈھونڈتا ہے۔ زمینی رشتوں کا سب سے بنیادی اظہار بدن سے وابستگی ہے۔ چنانچہ ساقی کے یہاں بدن کا رنگ زار لامرہ، شامہ اور باصرہ کی نئی آگاہیوں کے ساتھ ملنے آتا ہے اور ان کی کئی نظموں میں بدن کی نیتوں اور لطف فستوں کے خزانے زندگی کی فعال اور توانا علامت کے طور پر کھلے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مٹی کے بلا دے کا دروازہ کائنات ہے، یعنی چاروں طرف بکھری ہوئی اشیاء، اسما اور اشکال سے گہرے رابطے اور واسطے کا، علاقوں اور علاقوں کے یہ دائرے جیسا کہ بتایا گیا ہے گھاس کے میدانوں، بھوری جھارنوں،





گلابی گونپلوں، سانپ چھتروں، کیسکریاویں، چل گنجیوں، پسیل کے پتوں، سنہری تپوں، اوس کی بوندوں  
 آدھ کھلے کنوئوں، سہاگن بلیوں، گھنے جنگلوں اور آنکھوں میں دھنک کھلانے والی بہاروں سے لے کر پیلے پیلے  
 مینڈکوں، زخمی لمبوں، دم سادھے کتوں، چھتے کی غیار آنکھوں، ذمنا تے سوزوں اور خون میں لت پت خرگوشوں  
 اور ان سے بھی آگے بڑھ کر دوسرے جانداروں یعنی شیر ادا علی، جان محمد خان، ماریا تریزا اور شاہ صاحب  
 اور ان کے بیٹوں تک پھیلے ہوئے ہیں۔ یہ رابطے ذات اور نچ کے مسائل سے ہٹ کر بڑھتے اور پھیلتے ہیں۔ نتیجتاً  
 ان سے زمین زندگی اور ذات کے جن خارجی و داخلی مسائل کا شور و شر پیدا ہوتا ہے، وہ ساقی کے کائناتی  
 آہنگ کی تشکیل کرتا ہے۔ بدن کی لطافتوں کی نمونگاری اور زمیننی ظواہر کو الکف کے رابطوں کا کائناتی  
 آہنگ، یہ دونوں ساقی کی شاعری کے ایسے امتیازات ہیں جن کے باعث ان کا قد متعدد دوسرے سمجھوں  
 سے نکلتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ جہاں تک عصر کے اثرات کا تعلق ہے، شاعر کی پہلی بغاوت اپنے خوری ماضی  
 سے ہوتی ہے۔ اس عہد میں نظم میں تین آوازیں خاص رہی ہیں، میراجی، راشد اور فیض۔ فیض کے اثرات  
 کا زمانہ ساتھ ساتھ جاری رہا۔ ساقی کی شاعری تاریخی اعتبار سے بعد کی چیز ہے۔ جدید شاعروں  
 پر سب سے واضح اثر میراجی کا رہا ہے۔ ساقی کی معرا سانچوں سے دلچسپی میراجی کی یاد دلاتی ہے، نیز پری کاسایہ  
 جیسی نظموں میں میراجی کے لمبے کی گونج سنی جاسکتی ہے۔ لیکن ساقی کی آگ، ان کی توانائی اور ان کا جوش منو  
 انھیں بالکل دوسری راہوں کی طرف لے گیا۔ ساقی خود کلامی اور سرگوشیوں کے شاعر ہو ہی نہیں سکے۔ وہ ذات  
 سے باہر رابطوں اور تعلقات کے شاعر ہیں جس نے انھیں خود کلامی کے بجائے ہم کلامی کی راہ پر ڈال دیا۔ راشد کی  
 اہمیت کا اعتراف تو جدید شاعری کے ساتھ ہی شروع ہو گیا تھا، لیکن راشد کی بازیافت کہیں ۱۹۶۵ء کے بعد  
 شروع ہوئی۔ پسکر تراشی، غیر رسمیت اور جس کا کہی اعتبار سے ساقی راشد کے قبیلے کے شاعر ہیں لیکن راشد کی  
 لفظیات اور موضوعات سے انھوں نے عمداً گریز کیا اور اپنی پہچان اپنی امتداد طبع کے بل بوتے پر کرائی۔ اگرچہ  
 بغاوت کا جذبہ اور یکیات سے انحراف کی نے مشترک ہے، لیکن ساقی کے یہاں رابطے و ابلاغ کی خواہش  
 دوسرا رنگ پیدا کرتی ہے، ساقی کا لمبہ، ان کی لفظیات، ان کے علائم و پسکرا اور ان کا نظام فکر ان کا اپنا  
 ہے۔ ساقی کی توانائی، تازگی، تہ دارگی، خوش سلیقگی، حسن کاری، بدنی کیفیت اور کائناتی آہنگ  
 انھیں اپنے عہد کے تصادم اور اثرات کے باوجود ایک منفرد شاعر کا درجہ عطا کرتے ہیں۔ وہ وطن سے ہزاروں  
 میل دور ہیں، ان کا تخلیقی سفر جاری ہے۔ ان کے شعری امتیازات کے پیش نظر یہ خواہش ناگزیر سی ہے کہ خدا  
 ان کے سینے کی آگ روشن رکھے اور وہ اسی طرح نظم کے نئے امکانات کی غیر دیتے رہیں۔ (۱۹۷۹ء)

# اِفْتِخَارِ عَارِفُ

## شہرِ مثال کا درِ دُمند شاعر

زُندِ گئی کے نہاں خانوں میں اُتر کر دیکھیے تو بے زمینوں کے کسی سلسلے صدیوں کے اُسٹ پھیر میں اپنے سینوں کے راز کھولتے ہوئے ملیں گے۔ کسی کے آغازِ انجامِ وقت کے دھندلکوں میں کھو گئے اور کسی انسانیت کے لیے نشانِ شرف بن کر تاریخ کے اوراق کو جگمگا گئے۔ جلا وطنیاں صرف زمینوں، زمانوں، آبادیوں اور بستیوں سے نہیں ہوتیں، خود اپنی ذات سے بھی ہوتی ہیں۔ پاؤں صرف چلنے کے لیے ہیں، قدموں سے ہم صرف مکاں ناپتے ہیں، مکاں چلتے ہیں، لیکن ذہن جست لگاتا ہے اور اُن واحد میں وجود کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے۔ ساری زمینیں اور زمانے اپنی بساطِ تہہ کر لیتے ہیں۔ کائنات سمٹ کر نقطہ بن جاتی ہے یا پھر کراں تا کراں پھیلا ہوا ایک لامختتم بحیدر، فن معلوم اور نامعلوم کے ایسے ہی مقامات پر جنم لیتا ہے جو ذات اور کائنات میں بھی ہیں اور ذات اور کائنات سے باہر بھی۔ فن کا سفر موجود سے لاموجود اور لاموجود سے موجود کا سفر ہے جس میں مانوس چہروں، تجربوں، مقاموں، زمانوں کی تقلیب ہوتی ہے اور اس کا برعکس بھی صحیح ہے یعنی ذہنی جزیروں کی نامانوس تخلیق مانوس قالب اختیار کرنے میں سرگرم سفر رہتی ہے کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ذہنی اور زمینی تنہائیوں اور جلا وطنیوں کے رشتے مل جاتے ہیں اور ان سے نئی نئی کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں، شخصیت اور سوانح اپنی جگہ اہم ہیں لیکن بنیادی چیز وہ اظہار کی قوت ہے جس کے تحت یادِ درد سکر تمام خواہل فنی میں دروئے کائناتے ہیں اور شعورِ ادب کی تقسیم و تحسین میں اموٹا سارے حوالے



۲۹۳

اسی نئے نکتے ہیں اس لحاظ سے دیکھیے تو افتخار عارف کے یہاں کئی کیفیتیں دوسروں سے بالکل الگ ملیں گی۔  
 اول تو ایک مخلص فنکار کا کرب جو انسان سے ٹوٹ کر محبت کرتا ہے، جو زندگی کا متوالا ہے اور درد کے رشتوں  
 کو سمجھنا چاہتا ہے، جو زندگی، سماج، معاشرے میں شریک بھی ہے اور ان سے باہر بھی، کیونکہ شگدل بے تعلقی یا  
 جلا وطنی کے بغیر درد کا عرفان ممکن نہیں، دوسرے بے مکانی یا بے گہری کا دکھ جو ذرا فریش سے اولادِ آدم کی  
 میراث ہے، جس کے تحت اُسے جنتوں سے نکالا گیا اور اُس نے آسمانوں اور زمینوں کا سفر کیا اور جس کی  
 وجہ سے انسان کی روح کو آج تک قرار نصیب نہیں اور وہ تھک اور تجسس کی راہوں میں سرگرم سفر ہے۔  
 یہ بے مکانی یا بے گہری سب لذتوں کی لذت اور سب دکھوں کا دکھ ہے۔ حق بات یہ ہے کہ احساس کے ان  
 دونوں منطوقوں میں جن کا ذکر اوپر کیا گیا جبر کا رشتہ مشترک ہے۔ دکھ درد کا وجود جبر ہی سے ہے جہاں جبر  
 ہے، کسی نہ کسی درد کا رشتہ ضرور ہوگا اور جہاں درد ہے وہاں کوئی نہ کوئی جبر ضرور کارفرما ہوگا۔ خارجی یا  
 باطنی۔ خواہ وہ وجود کا ناگزیر جبر ہو یا سیاسی، فکری نظام، مسلک یا طریق کا خارج سے مسلط کیا ہو جبر۔ جبر  
 زندگی کی نفی ہے، جبر آزادی کی ضد ہے، جبر کی فضا میں جن چیزوں کی پرورش ہوتی ہے وہ سب کی سب زندگی،  
 خوبصورتی اور تپائی سے ناکار رشتہ رکھتی ہیں۔ مثلاً ظلم، استبداد، قتل و خون ریزی، کذب و افتراء، جرم و  
 ریاکاری، کینگی اور خباثت وغیرہ وغیرہ۔ یہ تمام تو میں آزادی کے لیے چیلنج ہیں۔ اور آزادی کے عدم اور وجود  
 کا یہی چیلنج فنون لطیفہ کی جان ہے۔ پنچان اس کی دہشت سے بھی پیدا ہوتا ہے، اس کے عرفان سے بھی اور  
 اس کے خلاف احتجاج سے بھی۔ افتخار عارف کے یہاں احتجاج کا لہجہ نمایاں ہے۔ ہر احتجاج میں بغاوت کا  
 عنصر ہوتا ہے، دبا ہوا یا پرجوش، افتخار عارف کا احتجاج متشددانہ، آتش باریا غضب ناک نہیں، یہ ایک  
 محبت کرنے کا احتجاج ہے۔ درد آمیز، ہمدردانہ اور مخلصانہ، جس میں زندگی کے کرب اور بے زمینگی کے احساس  
 دونوں نے مل کر ایک نئی تڑپ اور نئی تاثیر پیدا کر دی ہے۔

کسی بھی مہرتے ہوئے شاعر کو سب سے بڑا خطرہ اپنے عہد کی مانوس آوازوں سے ہوتا ہے۔ ہمارے  
 عہد کی آوازوں میں میراجی، راشد، جوش، یگانہ، فراق اور فیض کا شمار کیا جاسکتا ہے۔ یگانہ کا اثر محدود  
 ہے اور جوش کا اثر ان کی زندگی ہی میں فنا ہو گیا۔ البتہ دوسروں کے فیوض و برکات جاری ہیں۔ افتخار عارف  
 اپنے روحانی مزاج اور اجتماعی حوالے سے فیض کے سلسلے سے تعلق رکھتے ہیں۔ لگتا ہے انھیں اس کا احساس بھی  
 ہے کہ ان کی طرزِ فکر کو سب سے بڑا خطرہ فیض سے لاحق ہے کیونکہ فیض کی کومانی اور انقلابی شاعری نے اس



۲۹۴

نویت کے اسلوب کے امکانات کو تقریباً ختم کر دیا ہے۔ اب جو بھی آئے گا یا تو ادنیٰ تقلید میں گمگشت فرمے گا یا بہت عورت ملی تو بے مزہ شاعری کے دربارِ عام سے خلعتِ فاخرہ پائے گا۔ حسن و محبت اور انقلاب و انحراف اب کی موضوعات ہیں۔ لیکن شعری اختصام و امتیاز کی راہیں نیکر و زنجہار کے تازہ کارانہ پیرایوں ہی سے نکل سکتی ہیں۔ انحرافِ عارف کو اس کا پورا احساس ہے۔ انہوں نے کلاسیکی روایت سے خوش سلیقگی کی روشنی لی ہے اور اسے غیر رسمی بنے تکلف تازہ لہجے سے پیوند کیا ہے۔ اس میں کچھ باتھ ادھی کے تخلیقی ربط کا بھی ہے جو ابتدائی عمر کی دین ہو سکتا ہے۔ ان کی آواز میں نرمی رُس اور لوح ہے جو ادھی کی گھلاوٹ اور زمینی پن کی راہ سے آیا ہے۔ کہیں کہیں طویل بچروں میں ارکان کی تعداد بڑھادی ہے۔ بعض جگہ آوازوں کو بڑھایا گھٹایا ہے جس سے ان کا لہجہ ہندی آہنگ کی داخلی موسیقی سے قریب تر ہو گیا ہے۔ انسان سے ان کا لگاؤ اور محرمیوں سے پیدا ہونے والا درجہ محبت احتجاجی لے میں اس طرح رچ بس گیا ہے کہ ایک کیفیت سے کئی کیفیات پیدا ہو گئی ہیں۔ انحرافِ غریب اور غریبوں کی دوزوں لکھتے ہیں۔ دوزوں پر انھیں یکساں قدرت حاصل ہے لیکن غزل کے اشعار میں شدتِ احساس کہیں زیادہ ہے۔ ایسا شاید ان کے مخصوص تخلیقی مزاج کی وجہ سے ہے یا ان رموز و علامت کی وجہ سے جنہیں ان کی شناخت قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہاں پہلے غزل کے اشعار سے استنباط کیا جاتا ہے۔

یہ قرض کج کبھی کب تلمک ادا ہوگا  
تباہ ہو تو گئے ہیں اب اور کیا ہوگا  
غبارِ کو چپ دعدہ بکھرتا جاتا ہے  
اب آگے اپنے بکمرے کا سلسلہ ہوگا  
ہوا ہے یوں بھی کہ اک عمر اپنے گھر گئے  
یہ جانتے تھے کوئی راہ دیکھتا ہوگا

ہم جہاں ہیں وہاں ان دنوں عشق کا سلسلہ مختلف ہے  
کار و بار جنوں عام تو ہے مگر اک ذرا مختلف ہے



۲۹۵

آج کی رات بھی سی کو بھی اگر بچ رہے تو غنیمت  
اے چراغِ سر کو چہ باد! اب کے ہوا مختلف ہے  
غیر عافیت کے مٹاؤں سے جکڑی ہوئی خلقتِ شہر  
جاننا چاہتی ہے کہ منزل سے کیوں راستہ مختلف ہے  
اب کے میں نے کتابِ مساوات ایک اک ورق پڑھ کے دیکھی  
من میں جانے کیا کچھ لکھا ہے مگر حاشیہ مختلف ہے

غدا بے درخت جاں کا صلہ نہ مانگے کوئی  
نئے سفر کے لیے راستہ نہ مانگے کوئی  
بلند ہاتھوں میں زنجیر ڈال دیتے ہیں  
عجیب رسم چلی ہے دعا نہ مانگے کوئی

دکھ اور طرح کے ہیں دعا اور طرح کی  
اور دامنِ قاتل کی ہوا اور طرح کی  
دیوار پہ لکھی ہوئی تحسیر ہے کچھ اور  
دیتی ہے خبر خلقِ خدا اور طرح کی  
بس اور کوئی دن کو ذرا وقت ٹھہرائے  
محمراؤں سے آئے گی صدا اور طرح کی  
ہم کوئے ملامت سے نکل آئے تو ہم کو  
ماس آئی نہ پھر آب و ہوا اور طرح کی

یوں دیکھیے تو "قرض کج کلہی" "غبار کو چہ وعدہ" "چراغِ سر کو چہ باد" "کار و بارِ جنوں" وغیرہ  
یہ ہیں اب کے کچھ پہلے کی شاعری کی یاد دلاتی ہیں، لیکن ذرا سے نامل سے معلوم ہو گا کہ یہ یکہ بند تصورات کی



۲۹۶

نہ مولا شاعری نہیں۔ شاعر کی آواز آج کی آواز ہے۔ زندگی آج جن آلام کے نرغے میں ہے اور معاشرہ جن حالات و حوادث کی زد میں ہے، یہ آواز اس کے درد و کرب سے پیدا ہوئی ہے۔ شاعر شائیت یا غنیت کا سہارا نہیں لے رہا۔ درد وہی شاعری کی آسان راہ پر چل سکتا تھا وہ حقیقت کی سنگینی کو پوری بچائی کے ساتھ محسوس کرتا ہے۔ پہلے کا شاعر ہر شخص کو اپنا ہم نوا پاتا تھا۔ اب صورت یہ ہے کہ

صدائے گلی تو پرسانِ حال کوئی نہ تھا

قرض کچھ بھی کا: اگر نابالغ نثر سہی لیکن تباہی کی آخری حد تک پہنچنے کے بعد اب بچا ہی کیا ہے کہ ادائیگی کا سلسلہ جاری رہے۔ اس لحاظ سے دیکھیے تو ان غزلوں میں ایک نئی آواز اور نئی معنویت ملتی ہے۔ ان میں جو سماجی، سیاسی مفہوم ہے یا جبر کے ظلمات جو احتجاج ہے وہ جذباتیت کی دین نہیں بلکہ موجودہ صورتِ حال کی بے ہمتی کے پیدا ہوا ہے۔ ذرا ان غزلوں کے تانے باندھنے دیکھیے۔ سلسلہ مختلف ہے، ہوا مختلف ہے، مہلے نہ مانگے کوئی۔ راستہ نہ مانگے کوئی۔ وفا اور طرح کی، صدا اور طرح کی، لفظوں کا یہ نظام کچھ اور ہی معنیاتی فضا پیدا کر رہا ہے۔ شاعر کو احساس ہے کہ :

ہم جہاں ہیں وہاں ان دنوں عشق کا سلسلہ مختلف ہے

مگر خوف یہ ہے کہ چراغِ نمراد کی نغمی سی نوبھی زندہ بچتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ پورا معاشرہ ریاکاری کے ایسے رنگ میں رنگ گیا ہے کہ ہر شے کے معنی بدل گئے ہیں۔ لفظ تو سب کے سب جڑ کے برتے جاتے ہیں مگر مدعا مختلف ہے۔ کتاب و مسادات کا متن تو سلامت ہے لیکن اس پر جو حاشیہ چڑھایا جا رہا ہے، اس سے متن کا مفہوم بالکل بدل کر رہ گیا ہے۔ شاعر کو احساس ہے کہ زمانہ اتنا بدل گیا ہے کہ اب :

دُکھ اور طرح کے ہیں دُعا اور طرح کی

اور دامنِ قاتل کی ہوا اور طرح کی

یہ اندازِ ترغیب اور یقین کی شاعری سے بالکل الگ ہے۔ یہ مہورتِ حال کے درد کی شاعری ہے اور اس درد کا احساس بھی بالواسطہ کرایا گیا ہے یعنی :

عذاب و خشتِ جاں کا مہلہ نہ مانگے کوئی

نئے سفر کے لیے راستہ نہ مانگے کوئی

ان غزلوں میں اظہار کا جو پیرایہ ہے، جو علامت ادا استعارے ہیں، ان کا رشتہ ایسے مفہوم سے ہے جو



تھوار کی دھار کی سی تیزی رکھتے ہیں ان اشعار میں بین المصطفین بہت کچھ ہے اور یہی شاعر کا کمال ہے۔  
 اب ایک اور پہلو کو لیجیے۔ صاحبان ذوق نے ان اشعار کو پڑھتے ہوئے — خیمہ عافیت کے طنابوں  
 سے جکڑ دی ہوئی خلقتِ شہر — تمام شہرِ مکرّم بس ایک مجرم میں یا کوئی تو شہرِ نڈبند کے ساکنوں سے کہے پر  
 غور کیا ہو گا کہ ان میں شہر کا بیکر بار بار ابھرتا ہے، یہ کیا شہر ہے؟ اس کی خلقت کیسی خلقت ہے؟ یکس عذاب  
 میں گرفتار ہے اور کیوں گرفتار ہے؟ یہ شہرِ مکرّم بھی ہے اور منڈبند بھی، کیوں؟ افتخار عارف بار بار جس شہر کا حوالہ  
 لاتے ہیں وہ اردو کی تخلیقی اور تعاقبتی رعایت کے اجتماعی لاشعور میں بسا ہوا ظلم و استبداد کا کوئی قدیمی نشان  
 تو نہیں؟ یا یہ آج کا کوئی نیا شہر ہے یا نئی بستی؟ یا ایسا معاشرہ جو سیلابِ بلا میں گھر گیا ہے اور بے پناہ  
 غلاب میں گرفتار ہے؟ شاید ان میں سے بعض سوالوں کا جواب ذیل کے اشعار سے مل جائے کہیں ایسا تو نہیں  
 کہ شاعر لکھ موجود کی دردناک صورت حال کو ایک وسیع تر تاریخی اور انسانی تناظر میں دیکھ رہا ہو :

وہی پیاس ہے وہی دشت ہے وہی گھر انا ہے  
 مشکیزے سے تبر کا رشتہ بہت بُرا انا ہے  
 صبح سویرے رن پڑنا ہے اور گھمسان کا رن  
 راتوں رات چلا جائے جس جس کو جانا ہے

بستی بھی سمندر بھی بیاباں بھی مرا ہے  
 آنکھیں بھی مری خواب پریشاں بھی مرا ہے  
 جو ڈوبتی جاتی ہے وہ کشتی بھی ہے میری  
 جو ٹوٹتا جاتا ہے وہ پیمال بھی مرا ہے  
 جو لٹھ اٹھتے تھے وہ سبھی لٹھ تھے میرے  
 جو چاک ہوا ہے وہ گریباں بھی مرا ہے  
 جس کی کوئی آواز نہ پہچان نہ سنندل  
 وہ قافلہ بے سرو ساماں بھی مرا ہے

۲۹۸

ویرانہ مقتل میں حجاب آیا تو اس بار  
خود چنچ پڑا میں کہ یہ عنوان بھی مرا ہے  
دائرتہ صلیح بشارت کو خبر کیا  
اندیشہ ہمدشامِ غریباں بھی مرا ہے

میں جس کو اپنی گواہی میں لے کے آیا ہوں  
عجب نہیں کہ وہی آدمی مسدود کا بھی ہو  
وہ جس کے چاکِ گریباں پر تہتیں ہیں بہت  
اسی کے ہاتھ میں شاید ہنر نو کا بھی ہو  
ثبوتِ محکم جالِ تھی جس کی برشِ ناز  
اُسی کی تیغ سے رشتہ رگِ گلو کا بھی ہو  
دفا کے باب میں کارِ سخن تمام ہوا  
مری زمین پر اک مسدود کا بھی ہو

حزیمِ لفظ میں کس درجے ادب نکلا  
جسے نجیب سمجھتے تھے کم نسب نکلا  
ابھی اٹھا بھی نہیں تھا کسی کا دستِ کرم  
کہ سارا شہر لیے کاسۂ طلب نکلا

خلق نے اک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے  
نوکِ بسناں پر سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے  
پتھر پر سہ رکھ سونے والے دیکھے  
ہاتھوں میں پتھر نہیں دیکھا بہت دنوں سے



۲۹۹

شاخ بریدہ کھلی نفست سے پوچھ رہی ہے  
کوئی شکستہ پر نہیں دیکھا بہت دنوں سے  
خاک اڑانے والے لوگوں کی بستی میں!  
کوئی مہورت گر نہیں دیکھا بہت دنوں سے  
سچے سائیں ہمارے حضرت مہر علی شاہ  
بابا! ہم نے مگر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

واقعہ کر بلا اور اس کے تعلیقات کا انقلابی، سیاسی مفہیم میں استعمال اُردو کی  
بافیانہ، مجاہدانہ شاعری میں نیا نہیں۔ اس کا سراغ مولانا محمد علی جوہر کی غزلیہ شاعری تک آسانی  
سے لگایا جاسکتا ہے۔ شاگردی انھوں نے داغ کی کی تھی لیکن کلاسیکی علامتوں کے پیرائے میں اجتماعی  
شاعری کا فیضان انھیں حسرت موہانی کی ان غزلوں سے پہنچا تھا جو بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں قید و فرنگ  
میں کہی گئیں تھیں۔ اس کے بعد یہ علامتیں بار بار ابھرتی رہی ہیں اور طرح طرح کے مجاہدانہ ابعاد اختیار  
کرتی رہی ہیں۔ افتخار عارف کے یہاں موجود صورت حال کی سفاکی کے بیان میں ان سے نئی معنیات  
جہت سامنے آتی ہے۔ پیاس، دشت، گھرانہ، دن پڑنا، ایک کتاب اور ایک امید اٹاٹا، دھابا،  
شام، مسافر، چاک گر یاں، قافلے بے سرو سامان، صبح بشارت، شام غریباں، قاتل، خنجر، خیمہ،  
شکر، شاخ، بریدہ، شکستہ پر، نوکِ سال، سپاہِ شام، نیرے پر، آفتاب کا سر، کاسر، طلب، شہرِ زنگ  
سے مجنوب، یہ سب سامنے کی تعلیق ہیں۔ یہ درد و کرب بنی نوع انسان کا بھی ہو سکتا ہے، اور  
ایک بستی یا پورے راج کا بھی۔ بات کسی ایک شعریا مصرعے کی نہیں، افتخار عارف کے یہاں پوری کی  
پوری غزلیں اس کیفیت سے سرشار نظر آتی ہیں۔ اور ان میں حق طلبی اور درد مندی کے نئے پہلو سامنے  
آتے ہیں۔ مندرجہ بالا اشعار میں کہیں بھی امر واقعہ کا بیان نہیں بلکہ آج کے عذابوں کا ذکر ہے جن کو صدیوں کے  
تناظر میں دیکھا گیا ہے:

وہی پیاس ہے، وہی دشت ہے وہی گھرانہ ہے  
شکستہ سے تیر کا شکستہ بہت بڑا نا ہے





۳۰۰

رہ غزل کے اختتامی الفاظ سے — بیاں بھی ملا ہے — گریباں بھی ملا ہے — درد کے طویل  
 سلسلوں اور ترفیع کا اندازہ ہوتا ہے تیسری غزل میں عدد، چاک گریباں، تیغ، رشتہ نگو، موکر، مہو، پوری غزل کو  
 خاص معنیاتی رنگ میں رنگے دے رہے ہیں۔ دوسری غزلوں سے جو اشعار پیش کیے گئے ان میں بھی یہی کیفیت ہے  
 لیکن یہیں ایک ادبات بھی توجہ طلب ہے یعنی شہر، بستی، خلقت اور شکر کا گہرا تعلق گھر سے ہے۔ ذرا یہ آخری  
 سرا دیکھیے :

بابا ہم نے گھر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

یہاں گھر سے مراد کیا ہے؟ گھر، گھر بھی ہے محدود معنی میں، اور پوری دنیا بھی جس میں ہم رہتے ہیں۔ یہ غزلوں  
 میں گھری ہوئی بستی بھی ہو سکتا ہے اور شہرِ مذہب بھی، جس کی طرف شاعر بار بار اشارہ کرتا ہے یہ شاعر کا  
 معاشرہ بھی ہو سکتا ہے جس سے وہ گہرے طور پر وابستہ ہے۔ ایسی غزلوں میں گھر کا استعارہ بار بار ابھرتا ہے  
 اور طرح طرح کی معنوی کیفیتیں پیدا کرتا ہے۔ شاعر اپنی زمین کو اپنا آخری حوالہ کہتا ہے اور مٹی کی در بدری کی  
 ڈہائی بھی دیتا ہے۔ اسے احساس ہے کہ ایک مُرگنوں کے بعد معلوم ہوا کہ وہ جس میں رہ رہا تھا وہی  
 گھر اس کا نہ تھا۔ ان اشعار کے علامتی مفہام سے کوئی بھی سنجیدہ قاری سرسری نہیں گزر سکتا :

مرے خدا مجھے اتنا تو معتبر کر دے

میں جس مکان میں رہتا ہوں اس کو گھر کر دے

یہ روشنی کے تعاقب میں بھاگتا ہوا لڑکا

جو تھک گیا ہے تو اب اس کو مختصر کر دے

میں زندگی کی دُعا مانگنے لگا ہوں بہت

جو ہو سکے تو دعاؤں کو بے اثر کر دے

میں اپنے خواب کے کٹ کر جیوں تو میرا خدا

اُجاڑ دے مری مٹی کو در بدر کر دے

میری زمین میرا آخری حوالہ ہے

سو میں رہوں نہ رہوں اس کو بار بار کر دے



۳۰۱

عذاب یہ بھی کسی اور پر نہیں آیا  
کہ ایک عسکر چلے اور مگر نہیں آیا  
اس ایک خواب کی حسرت میں جل بھی نہیں  
وہ ایک خواب کہ اب تک نغمہ نہیں آیا  
حرمِ لفظ و معانی سے بستیں بھی رہیں  
مگر سلیقہٴ غزنِ ہنس نہ نہیں آیا

خواب کی طرح بکھر جانے کو جی چاہتا ہے  
ایسی تنہائی کہ مر جانے کو جی چاہتا ہے  
مگر کی وحشت سے لرزتا ہوں مگر جانے کیوں  
شام ہوتی ہے تو مگر جانے کو جی چاہتا ہے

یہ اب کھلا کہ کوئی بھی منتظرِ مرانہ تھا  
میں جس میں رہ رہا تھا وہی گھرِ مرانہ تھا  
میں جس کو ایک عمر سنبھالے پھر کیا  
مٹی بتا رہی ہے وہ پیکرِ مرانہ تھا  
پھر بھی تو سنگار کیا جا رہا ہوں میں  
کہتے ہیں نام تک سیرِ محضِ مرانہ تھا  
سب لوگ اپنے اپنے قبیلوں کے ساتھ تھے  
اک میں ہی تھا کہ کوئی بھی لشکرِ مرانہ تھا

کہیں سے کوئی حرفِ معتبر شاید نہ آئے  
مسافر لوٹ کر اب اپنے گھر شاید نہ آئے



۳۰۲

نفس میں آہ ودانے کی نرا دانی بہت ہے  
اسیروں کو خیالِ بال و پر شاید نہ آئے  
کسے معلوم اہلِ بھرپایے بھی دنِ آئیں  
قیامت سے گزرے اور خبر شاید نہ آئے

ان اشعار میں گھر کی مرکزیت ظاہر ہے۔ گھر کے ساتھ مٹی، زمین اور در بدری کے انسلالات بھی ہیں جو وطن کا صیغہ اظہار ہیں۔ شاعر نے انھیں آج کے تناظر میں رکھ کے نئی معنوی وسعتیں پیدا کی ہیں جن کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا۔ غزل کی رمزیت کا جواز یہی ہے کہ ایسے اشعار خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر بعض اوقات بیک وقت دونوں سطحوں پر کام کرتے ہیں۔ گھر کو نجی، ذاتی معنی میں لیجیے تو بھی خالی از لطف نہیں اور علامتی معنی میں لیجیے تو بھی معنی کے نئے امکانات سامنے آتے ہیں۔ افتخار عارف کی شاعری کے بارے میں اوپر جو کچھ کہا گیا اس سے آسانی سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ وہ گہرا سیاسی احساس رکھتے ہیں اور طرح طرح کے جبر کے نتیجے میں ان کا شعری ردِ عمل طرح طرح سے ظاہر ہوتا ہے۔ اپنے اظہاری بیرونیوں میں انھوں نے اردو کی شعری روایت سے بھی استفادہ کیا ہے اور انفرادی علامت کو بھی برتا ہے۔ اس طرح انھوں نے اپنا ایک انفرادی لہجہ پیدا کیا ہے جو آسانی سے پہچانا جاسکتا ہے۔ زمینی اور ذہنی جلا وطنیوں کے حوالے، معرکہ، لہو، دشت، پیاس، نوک سنسلاں، لشکر، شہر، بستی، گھر، گھرانا، مٹی، زمین، در بدری وہ کلیدی علامتیں ہیں جن سے افتخار عارف کی شریات کا شناخت نامہ مرتب ہوتا ہے۔ اس سے افتخار عارف نے ایک نئی معنوی فضا خلق کی ہے، جس میں جبر کے نیچے میں پھرتی ہوئی انسانیت کی کراہ سنائی دیتی ہے، یہ سیاسی نوعیت کی شاعری ہے لیکن وسیع تر انسانی درد مندی کے احساس کے ساتھ، یہ اس طرح کی سیاسی شاعری نہیں جو لیک پر پلنے کی پابند ہوتی ہے۔ اس بات کے ثبوت میں افتخار عارف کا پورا دیوان پیش کیا جاسکتا ہے۔ بہت سے اشعار اُدھر درج کیے گئے ہیں۔ میں اقتباسات کو کم سے کم رکھنا چاہتا ہوں لیکن بعض اشعار گرفت میں لے لیتے ہیں اور ان سے صریح نظر ممکن نہیں۔ سرسری گزرنے والوں سے شکایت نہیں، لیکن جو شعر کا مطالعہ سنجیدگی سے کرتے ہیں، انھیں اتفاق ہو گا کہ اوپر جو مقدمہ پیش کیا گیا اس کی توثیق کے لیے ان اشعار کو نظر میں رکھنا اور ان سے لطف اندوز ہونا بھی ضروری ہے :





۳۰۳

اب بھی تو میں اطاعت نہیں ہوگی ہم سے  
دل نہیں ہوگا تو بیت نہیں ہوگی ہم سے  
روزِ ناک تازہ قصیدہ نئی تشبیب کے ساتھ  
رزقِ برحق ہے یہ خدمت نہیں ہوگی ہم سے  
اُجرتِ عشق وفا ہے تو ہم ایسے مزدور  
کچھ بھی کر لیں گے یہ محنت نہیں ہوگی ہم سے  
ہر نئی نسل کو اک تازہ مدینے کی تلاش  
صاحبو! اب کوئی ہجرت نہیں ہوگی ہم سے

یہ بستی جانی پہچانی بہت ہے  
یہاں وعدوں کی ارزانی بہت ہے  
شگفتہ لفظ لکھے جا رہے ہیں  
مگر لہجوں میں ویرانی بہت ہے

بادل بادل گھومے پر گھر لوٹ کے آنا بھولے ناں  
اللہ سائیں ڈارے بچھڑی کو بج ٹھکانا بھولے ناں  
جب کبھی اُجلے اُجلے دن پر لوٹ کے برسی کالی رات  
ایک اپنی بستی کے نام کا دیا جلانا بھولے ناں  
باغِ نیچے میرے جب جب تندر لہو کی چپا ہیں  
میری برکت والی میٹھی مجھے بلانا بھولے ناں

اس بار بھی دنیا نے ہٹ ہم کو بتایا  
اس بار تو ہم شہ کے مصاحب بھی نہیں تھے

۳۰۴

بچ آئے سرِ قر یہ زرجو ہر ہند ار  
جو دام ملے ایسے مناسب بھی نہیں تھے  
مٹی کی محبت میں ہم آشفٹہ سردی نے  
وہ قرض اُتارے ہیں کہ واجب بھی نہیں تھے

نئے سکندر ہیں اور ظلمات کا سفر بھی نیا نیا ہے  
فریب کی منزلوں میں اندازِ حیلہ گز بھی نیا نیا ہے  
کڑی کمانوں کے تیرے اعتبارِ اہتوں میں آگے میں  
دعائی مٹی سواب یہ خمیازہ اثر بھی نیا نیا ہے

کوئی جنوں کوئی سودا سر میں رکھا جائے  
بس ایک رزق کا منظرِ نظر میں رکھا جائے  
ہوا بھی ہو گئی میثاقِ تیرگی میں زرق  
کوئی چراغِ ناب رہ گذر میں رکھا جائے  
اسی کو بات نہ پہنچے جسے پہنچنی ہو  
یہ التزام بھی عرضِ ہنر میں رکھا جائے

کس قیامت خیز چپ کا زہر سناٹے میں ہے  
میں جو چیخا ہوں تو سارا شہر سناٹے میں ہے  
ایک اک کر کے تارے ڈوبتے جاتے ہیں کیوں  
جاگتی راتوں کا بچپلا پہرہ سناٹے میں ہے

افتخارِ عارف کے یہاں عشقیہ جذبات کا اظہار بالذات طرز پر بھی ہوا ہے۔ عشقیہ جذبات سے مراد

۳۰۵

محض سن پورغ کے جذبات کا اظہار نہیں، اگرچہ محبت کے معصوم جذبات کی حامل کچھ غزلیں اور نظمیں ان کے مجموعے میں مل جائیں گی لیکن یہ غالب، جہان نہیں۔ عام کیفیت اس محبت کی ہے جو گرم و سرد زمانہ کو دیکھ چکی ہے اور جس پر کئی جاڑے اور کئی برساتیں گزر چکی ہیں۔ ایسے اشعار میں محبت سے زیادہ محبت کی غلش کا احساس ہے ان میں ایسے بادل کی کیفیت ہے جو دیران کھیتوں پر برسے کے بعد ہوا کے دوش بر اُٹا ہوا ہو۔ کہیں کہیں توفیق گناہ کی خواہش بھی ہے جو تہذیبِ باطن کی رام سے تصدیق الٰہی جاستی ہے۔ ایک نظم تکمیل میں شاعر نے گناہ کو منہائے سرشتِ آدم کہا ہے۔ کیونکہ گناہ تخلیق کا ثمر ہے اور ایسا بیڑ ہے جس کے سائے میں مطمئن نفس اپنے پیکر کو از سر نو تراشتا ہے۔ زیادہ تر نظموں میں خون کے موسم کی کیفیت ہے، جبر کی دہشت ہے جس نے روح کو جکڑ لیا ہے، عذابِ در بدری، بے گھری اور بے زمینی کے پیکر نظموں میں بھی بار بار ابھرتے ہیں۔ شاعر تجھ کو بشارتوں کی ضمانت نہیں دیتا وہ دیکھتا ہے کہ آرزو مند انکھیں بشارت طلب دل اور دعاؤں کو اُسٹھے ہوئے ہاتھ سب بے ثمر ہو گئے ہیں۔ چنانچہ وہ خود کو یہ کہنے پر مجبور پاتا ہے کہ جب کبھی رنگوں، خوشبوؤں، اُٹانوں، آوازوں اور خوابوں کی توہین کی جائے گی، عذابِ زمینوں پر آتے رہیں گے۔ اُسے دکھ ہے کہ اہل اعتبار کتنے بد نصیب ہو گئے ہیں کیونکہ ان سے قرضِ آبرو بھی ادا نہیں ہوتا۔ چنانچہ شاعر قرآن مجید کا یہ فرمان دہرانے پر مجبور ہے :

اِنِّیْ کُنْتُ مِنَ الظَّالِمِیْنَ

پڑھا تو یہ تھار میں عنبر پر کشتِ فاشاک کرنے والے نہیں رہیں گے  
 سنا تو یہ تھابو کے ہاتھوں پر جمعیتِ خاک کرنے والے نہیں رہیں گے  
 مگر ہوا یوں کہ نیزہ شام پر سر آفتاب آیا  
 امانتِ نور جس کے ہاتھوں میں تھی اسی پر عذاب آیا  
 اور اب برے کم علیف و کم حوصلہ قبیلے کے لوگ مجھ سے یہ پوچھتے ہیں  
 ہماری قبریں کہاں نہیں گی؟  
 خیام تسلیم و سائبانِ رضا کی دیرانیاں بتائیں



۳۰۶

جواہری آنکھوں سے اپنے پیاروں کا خون دیکھیں اب ایسی مائیں کہاں سے لائیں

ایک اور نظم میں اس صورت حال کو یوں پیش کیا ہے :

وہ فرات کے ساحل پر ہوں یا کسی اور کنارے پر  
سارے لشکر ایک طرح کے ہوتے ہیں  
سارے خیمہ ایک طرح کے ہوتے ہیں  
گھوڑوں کی ٹاپوں میں روندی ہوئی روشنی  
متسل سے دریا تک پھیلی ہوئی روشنی  
جلے ہوئے خیموں میں سہمی ہوئی روشنی  
سارے منظر ایک طرح کے ہوتے ہیں  
ایسے ہر منظر کے بعد اک سناٹا مچھا جاتا ہے  
یہ سناٹا جمل و علم کی دہشت کو کھاتا ہے  
سناٹا فریاد کی لے ہے اجتماع کا ہیچ ہے  
یہ کوئی آج کی بات نہیں ہے بہت پرانا فقرہ ہے  
ہر قصبے میں مبر کے تیور ایک طرح کے ہوتے ہیں  
وہ فرات کے ساحل پر ہوں یا کسی اور کنارے پر  
سارے لشکر ایک طرح کے ہوتے ہیں

(ایک رُخ)

اس پیرائے میں انتہا عارف کی کئی نظمیں ہیں جو تاثر کے اعتبار سے سمجھوتری ہیں۔ ان میں آخری آدمی کا رجز، ”قدر ایک بسنت کا“، ”جہانِ گم شدہ“، ”ایک ادا اس شام کے نام“، ”پتہ نہیں کیوں“، ”التجا“، ”دعا“، ”اعلانِ نامہ“ قابلِ ذکر ہیں۔ ”ابو اہول کے بیٹے“ میں اس عہد کا فسر و محسوس کرتا ہے کہ فرعون کا ایک لشکر ہے اور فردا کیلانے اور اس کے ہاتھ عصا سے خالی ہیں، ایسے میں

۳۰۶

ہستی دو بھر مڑ جاتی ہے اور موت مقدر ہو جاتی ہے۔ التجا اور دعا کا پیرا یہ کئی جگہ ملتا ہے :

کوئی تو پھول بکلائے دعا کے لمبے میں !

عجب طرح کی گھٹن ہے ہوا کے لمبے میں

اگرچہ شاعر چاہتا ہے کہ کوئی معجزہ رونما ہو اور زمینوں کی غنطیس پھر سے لوٹ آئیں لیکن اسے معلوم ہے کہ ایسا نہیں ہو گا کیونکہ انسان پابرجہ نہ سر کو چڑھتی رزق کی مصلحت کا اسیر ہو کر رہ گیا ہے اور اس کے آباد ہوا دہانے حرمت آدمی کے لیے اور کلمہ حق کے لیے صلیبوں پر جو خون بہایا تھا وہ لہو اب نہیں بولتا ہے۔ آج کے انسان کو تاریخ کے شہسواروں کا خون آزار نہیں دیتا، اس کے سامنے اس کے قبیلے کی خیمہ گاہیں جلدی جاتی ہیں لیکن وہ تماشاائی بنا رہتا ہے۔ شاعر نے ان لوگوں کی بلیس شیٹ بھی مرتب کی ہے جنہوں نے رشتہ شہرت عام کو توڑنے کی ہمت دکھائی اور شہر بنو د و نام کو تچ دینے کا حوصلہ بھی کیا، لیکن اندر کا کزور آدمی صبح و شام ڈرانے آجاتا ہے اور

نئے سفر میں کیا کھویا ہے کیا پایا ہے یہ سمجھانے آجاتا ہے

(بلیس شیٹ)

انتہا عارف کی نظم ”بار ہواں کھلاڑی“ خاصی مشہور ہے۔ اس نظم کو جبر، پامردی، احتجاج اور خوف، بڑدلی، منافقت کے ان تفصیلات کے تناظر میں پڑھیے جو انتہا عارف کی شاعری ابھارتی ہے تو اس نظم کی پوری معنویت اجاگر ہوتی ہے :

خوشگوار موسم میں  
ان گنت تماشاائی  
اپنی اپنی ٹیموں کو  
داد دینے آتے ہیں  
اپنے اپنے پیاروں کا  
حوصلہ بڑھاتے ہیں  
میں الگ تھلک سب سے

۳۰۸

بار ہویں کھلاڑی کو  
ہوٹ کرتا رہتا ہوں  
بار ہواں کھلاڑی بھی  
کیا عجب کھلاڑی ہے  
کھیل ہوتا رہتا ہے  
شور مچتا رہتا ہے  
داد پڑتی رہتی ہے  
اور وہ الگ سب سے  
انتظار کرتا رہتا ہے  
ایک ایسی ساعت کا  
ایک ایسے لمحے کا  
جس میں سانحہ ہو جائے  
پھر وہ کھیلنے نکلے  
تالیوں کی جھڑپ میں  
ایک جملہ خوش کُن  
ایک نعرہ تحسین  
اس کے نام پر ہو جائے  
سب کھلاڑیوں کے ساتھ  
وہ بھی معتبر ہو جائے  
پر یہ کم ہی ہوتا ہے  
پھر بھی لوگ کہتے ہیں  
کھیل سے کھلاڑی کا  
عمر بھر کا رشتہ ہے





۳۰۹

عمر بھر کا یہ رشتہ  
چھوٹ بھی تو سکتا ہے  
آخری دسل کے ساتھ  
ڈوب جانے والا دل!  
ٹوٹ بھی تو سکتا ہے  
تم بھی افتخار عارف  
بار ہویں کھلاڑی ہو  
انتظار کرتے ہو  
ایک ایسے لمحے کا  
ایک ایسی ساعت کا  
جس میں حادثہ ہو جائے  
جس میں سانحہ ہو جائے  
تم بھی افتخار عارف  
تم بھی ڈوب جاؤ گے  
تم بھی ٹوٹ جاؤ گے

(بار ہواں کھلاڑی)

ہم زندگی کے کھیل میں لگے ہوئے ہیں اور اپنی اپنی باری کے منتظر ہیں۔ کون میدان میں ہے اور  
کون میدان سے باہر کسی کو خبر نہیں۔ جو میدان میں ہیں اور احساس کی دولت سے بہرہ مند ہیں وہ جانتے  
ہیں کہ جو میدان میں ہیں وہ بھی میدان سے باہر ہیں۔ کیفیت اس بے زمینی اور بے گھری سے الگ  
نہیں ہے جس کا ذکر مضمون کے شروع میں کیا گیا ہے۔ ایک زمین ہمارے وجود سے باہر ہے۔ ایک  
ہمارے دل کے اندر ہے۔ زندگی گرنے یا زندگی کی دہشت اور اس کے حیر سے مقابلہ کرنے کے لیے، یا  
سیاسی ظلم و استبداد کے خلاف نبرد آزار ہننے کے لیے، بار بار دل کی زمین کی طرف لوٹنے کی ضرورت  
پڑتی ہے۔ انسان جتنا نباہاں خائن باطن میں بھانکتا ہے، اتنا نیا ہوتا ہے، اس کا ایمان تازہ ہوتا ہے، اور

زندگی کے دُکھ درد اور ظلم و جور سے بچنے لڑنے کی تابِ مقادست میں اضافہ ہوتا ہے۔ یہ مکالمہ سننے سے تعلق رکھتا ہے :

ہوا کے پردے میں کون ہے جو چراغ کی نو سے کھیتا ہے  
کوئی تو ہوگا

جو خلعتِ انتساب پہنا کے وقت کی زد سے کھیتا ہے  
کوئی تو ہوگا

مجاہد کو رمز نور کہتا ہے اور پرتو سے کھیتا ہے  
کوئی تو ہوگا

”کوئی نہیں ہے  
کہیں نہیں ہے

یہ خوش یقینوں کے، خوش گمانوں کے داہے ہیں جو ہر سواری سے بیت اعتبار لیتے ہیں  
اس کو اندر سے مار دیتے ہیں

کوئی نہیں ہے

کہیں نہیں ہے :

”تو کون ہے وہ جو لوحِ آبِ رواں پر سورج کو ثبت کرتا ہے، اور بادل اچھالتا ہے

جو بادلوں کو سمندروں پر کشید کرتا ہے اور بطنِ صدف میں خورشید و محال ہے

وہ سنگ میں آگ، آگ میں زنگ، زنگ میں روشنی کا امکان رکھنے والا

وہ خاک میں صوت، صوت میں حرت، حرت میں زندگی کا سامان رکھنے والا

ان چند صفحات میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ افتخار عارف نے اپنے تخلیقی سفر میں جس ملکِ سخن کو دریافت کیا ہے، اس کے خاص خاص مضامین کی کچھ آگہی حاصل ہو جائے۔ ان کی قلم و شعر میں دادیاں بھی ہیں اور چوٹیاں بھی، درد کے گھنے جنگل بھی ہیں اور روح کی گہرائیوں میں بسنے والی سبک سیزندیں بھی۔ کہیں انسانی رشتوں کی چاندنی ہے اور کہیں ظلم کے طوفانوں نے عافیت کے خیموں کی مٹائیں کاٹ دی ہیں۔ دشتِ بلا میں سموم اور صحر کی آندھیاں چل رہی ہیں اور بریسی ریت میں انسان کا ہر قطرہ قطرہ جذب ہو رہا ہے۔ اس فطرانے کا پورا تعارف نہ تو مقصود تھا، نہ ممکن ہے کیونکہ کوئی بیان شاعری کا بدل نہیں۔ شاعری کا پورا تعارف خود شاعری ہے۔ اس مسافت کے لیے ضروری ہے کہ دیدہ بنیا خود بابِ سخن واکرے۔ افتخار عارف نے جس درد کی صلیب اٹھائی ہے وہ ہمارا اور ہمارے عہد کا درد ہے سب کا درد ہے۔ لیکن اس میں انفرادی شان انھوں نے اس طرح پیدا کی ہے کہ اس درد کو انھوں نے بے زمینوں کے احساس کے ساتھ قبول کیا ہے اور اس میں بستیوں، شہروں اور مٹیوں کی غفلت کے ساتھ ساتھ گھر و گلی کی حرمتوں کا دھک دردفنی خلوص کے ساتھ شامل کر دیا ہے۔ وہ آج کے زمان کا المیہ بیان کرتے ہیں لیکن ان کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے نہ نوحہ گری کی ہے نہ رجز خوانی، بس دردِ دل رقم کر دیا ہے ان کا درد ایسی قوت ہے جو باطن کا نور بن کر وجود کو منور کر دیتا ہے۔ ان کا پیرایہ بالعموم رمزیر اور علامتی ہے لیکن ان کا لہجہ نمانوس نہیں۔ اس میں ایسی کشش اور دلا دیزی ہے جو ان کی اپنی ہے۔ افتخار عارف کا شیوہ گفتار، کلاسیکی رچاؤ، شائستگی اظہار، گہری درد مندی اور شدتِ احساس سے عبارت ہے۔ اس میں جو قوتِ نمو ہے اور انفس و آفاق سے اسے جو نسبت ہے، اس کے پیشِ نظر کہہ سکتا ہے کہ اس آواز کے نغمے تازہ و شیریں رہیں گے۔



## نثری نظم کی شناخت

اس مضمون کو لکھنے کی ضرورت ہرگز پیش نہ آتی اگر نثری نظم کے بارے میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے، اس کی نوعیت محض نظری نہ ہوتی اور اطلاقی پہلو بھی پیش نظر رہتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ابھی ولادت نہیں اور حسب نسب اور رنگ و نسل کی بحث چھڑی ہوئی ہے، یا اگر ولادت ہو چکی ہے تو نومولود کو دیکھ بھالے بغیر اس کے عدم اور وجود کی گفتگو ہو رہی ہے۔ یا یہ کہ اتنی اولادوں کے ہوتے ہوئے نئی اولاد کی ضرورت بھی کیا ہے اور اگر ہے تو اس کو اولادِ نرینہ کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے یا کسی اور خانے میں رکھا جائے۔ نثری نظم اس میدانِ کارزار کا منظر پیش کرتی ہے جس میں ہر طرف سے تیردوں کی بارش ہے اور بالکل سایے میں وہ سبزۂ نو دمیدہ ہے جو سر اٹھاتے ہی پامال ہو رہا ہے۔ مجھ کم فہم کا خیال ہے کہ اس سلسلے میں بنیادی مشکلات دو ہیں۔ اول یہ کہ اردو اپنے مزاج اور منہاج کے اعتبار سے مغربی زبانوں سے الگ ہے، اس میں نثری نظم کے فریم ورک کو ان سے ہٹ کر دیکھنا ہوگا اور اس کا واحد طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ اسے خود ان اردو تخلیقات سے اخذ کیا جائے جو نثری نظم کے نام سے لکھی جا رہی ہیں۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ وزن، موزونیت، آہنگ، تنکمی آہنگ، داخلی آہنگ یا شعری آہنگ کی جو بحث چھڑ گئی ہے، وہ بھی کئی الجھاؤوں کا شکار ہے۔ ایک الجھاؤ

تو ہماری اپنی مشرقی روایت کی دین ہے جہاں شاعری میں وزن بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور آہنگ وزن ہی کا پروردہ ہے یعنی وزن سے ہٹ کر آہنگ کا کوئی تصور ہی نہیں کیا جاسکتا۔ دوسرا الجھاوا مغربی روایت سے پیدا ہوتا ہے کیونکہ مغرب کے شعری آہنگ کی تطبیق اردو پر اس طرح نہیں ہو سکتی جس طرح مغربی زبانوں پر ہوتی ہے۔ رہی نئے تجربے کی ضرورت کی بات تو ضرورت کا معاملہ بھی اتنا آسان نہیں جتنا نظر آتا ہے۔ اس کے افادی اور غیر افادی پہلوؤں کو تو آسانی سے الگ کیا جاسکتا ہے لیکن اس میں کچھ گریں ایسی بھی ہیں جن کا تعلق جتنا شعوری رشتوں سے ہے اتنا لا شعوری تقاضوں سے بھی ہے۔ کسے معلوم تھا کہ غزل جسے حالی کے زمانے سے غیر افادی تسلیم کر لیا گیا تھا اور جسے وسط بیسویں صدی میں مصلوب کر دینے کی تیاریاں بھی ہو گئی تھیں، بغیر کسی ہیئت تبدیلی کے غیر افادی ہونے کے باوجود نہ صرف آبرو مندی کی سند پا گئی، بلکہ ثقافتی جڑوں کے احساس کی بھی مناسبت قرار پائی۔ یہ سارا عمل ایک صدی کے زمانے میں ہوا۔ نثری نظم کی بحث دس برس سے زیادہ پرانی نہیں۔ اتنے کم وقت میں کسی نئے تجربے کے بارے میں حکم لگانا شاید پیشین گوئی کے ذیل میں آئے گا، اور پیشین گوئی تنقید کا منصب نہیں۔ چنانچہ سیر درست ہم صرف اتنا کر سکتے ہیں کہ نثری نظم کے نام پر جو کچھ لکھا گیا ہے، اس کو سامنے رکھ کر یہ جاننے کی کوشش کریں کہ اس کی نوعیت کیا ہے، اور کیا اس میں واقعی کوئی شعری تجربہ بیان ہوا ہے۔ اگر اس میں اظہار کی تخلیقی قوت نہیں ہے اور یہ بحیثیت نظم متاثر ہی نہیں کرتی تو اپنا اور دوسروں کا وقت خراب کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ ذیل میں بنیادی تنقیدات قائم کر کے اسی نوعیت کے مطالعہ کی کوشش کی جائے گی۔

(۱)

نثری نظم کی بحث کا آغاز بقول ڈاکٹر وزیر آغا ۱۹۷۴ء میں ہوا جب



ادواق کی ایک خاص اشاعت میں ذوالفقار احمد تالبش نے نثری نظم کا سوال اٹھایا اور بحث میں ڈاکٹر وزیر آغا، ریاض احمد، مرزا ادیب، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر سلیم اختر اور ڈاکٹر سہیل احمد نے حصہ لیا۔ اس وقت نثری نظم لکھی تو جانے لگی تھی لیکن اس نے باقاعدہ رجحان کی صورت اختیار نہیں کی تھی۔ اس کے بعد چند برسوں میں یہ بحث دو دھڑوں میں بٹ گئی اور دو متضاد رویے سامنے آئے۔ ظاہر ہے ایک طرف وہ نئے شاعر ہیں جو نثری نظم کو نئے موثر وسیلے کے طور پر برتنا چاہتے ہیں اور اس بنا پر اس کی حمایت کرتے ہیں کہ اس میں تخلیقی تجربہ غیر مسخ شدہ صورت میں سامنے آتا ہے۔ دوسری طرف وہ حضرات ہیں جو پابند شاعری کرتے ہیں یا پابند نظم اور آزاد نظم کے قائل ہیں۔ یہ لوگ نثری نظم کو انہماک کے عجز سے تعبیر کرتے ہیں اور اس تجربے کو درخور اعتنا نہیں سمجھتے۔ ڈاکٹر انور سدید کا خیال ہے کہ ”مذہب بالا دو طبقوں کے ساتھ ایک طبقہ اور بھی پیدا ہو گیا ہے جس نے نثری نظم کو تحریک کے طور پر قبول نہیں کیا لیکن اس تجربے کو بیک نظر مسترد کرنے کی کاوش بھی نہیں کی، بلکہ نظم کے شعری آہنگ کو برقرار رکھنے کی تائید کی۔ انہوں نے اس مختصر طبقے میں ڈاکٹر وزیر آغا، وحید قریشی اور ریاض مجید کے نام لیے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ شمس الرحمان فاروقی اور خود ڈاکٹر انور سدید کو بھی اسی طبقے سے متعلق سمجھنا چاہیے۔“

ڈاکٹر وحید قریشی کا کہنا ہے کہ ”آہنگ کی تلاش میں موجودہ نقائص اور اوزان کے جملہ دستور حرف آخر نہیں، آئندہ کے امکانات کو تلاش کرنا فنکار کا بنیادی حق ہے۔ نثری شاعری بھی آہنگ کو تلاش کرنے ہی کی ایک کوشش ہے۔“

ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے ”سوال نثری نظم کو مسترد کرنے یا نہ کرنے کا نہیں، کیونکہ اس نئی صنف ادب کے وجود کا جواز بہر حال موجود ہے، لیکن اس کو شاعری کے تحت شمار نہیں کیا جاسکتا، کیونکہ ہر صنف ادب کا ایک کم سے کم وصف ضرور ہوتا ہے۔ نثری نظم کو اگر شاعری کے تحت شمار کیا گیا تو شاعری سے اس کا کم سے کم



وصف یعنی شعری آہنگ کا التزام بھی چھین جائے گا۔

شمس الرحمان فاروقی کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ وہ کہتے ہیں: "میں نثری نظم کا مخالف نہیں ہوں" لیکن "میں اب تک نہیں سمجھ سکا کہ نثری نظم ہماری شاعری کی کون سی صنفی یا ہیئتتی ضرورت کو پورا کرتی ہے" (لیکن راقم الحروف کا ہے) آپ نے دیکھا وحید قریشی، وزیر آغا اور انور سدید "آہنگ" کو مسئلے کی جزو قرار دیتے ہیں اور وزیر آغا سے اس لیے شاعری تسلیم نہیں کرتے کہ اس میں شاعری کی کم از کم شرط شعری آہنگ "نہیں ہے، جب کہ شمس الرحمان فاروقی سرے سے نثری نظم کے صنفی جواز ہی کے قائل نہیں۔ ظاہر ہے کہ انور سدید نے جس گروہ کو مختصر قرار دیا ہے وہی مختصر گروہ نثری نظم کے رد میں سب سے زیادہ فعال ہے اور اسی گروہ نے اپنے موقف کو تنقیدی دلائل سے استوار بھی کیا ہے۔

عالمی ادب کی شعری روایت پر نظر ڈالی جائے تو نثری نظم اتنی نئی صنف نہیں جتنا اردو میں اسے سمجھا جا رہا ہے۔ کئی زبانوں کی پرانی لوک روایتوں میں نثری نظموں سے ملتی جلتی منظومات یا ان کے ٹکڑے مل جاتے ہیں۔ البتہ ایک باقاعدہ ادبی تحریک کے طور پر سب سے پہلے نثری نظم نے فرانس میں سراٹھایا جہاں اسے خاطر خواہ کامیابی ہوئی، چنانچہ بولڈیر کو اس کا امام مانا جاتا ہے۔ رمبو، ملارے، لوتریاموں اور کئی دوسرے اہم شاعروں نے اسے پروان چڑھایا۔ فرانس میں نثری نظم کا عروج درحقیقت، وزن، بحر اور قافیے کی جکڑ بندیوں یا تمدن کی مصنوعی پابندیوں کے خلاف بغاوت پر مبنی تھا۔ انگریزی زبان میں اس کا رواج نسبتاً کم ہوا اس لیے کہ انگریزی فری درس میں آزادی کے امکانات پہلے سے موجود تھے۔ والٹ وٹمین کی نظموں کے بارے میں اب تک یہ بحث چلی آرہی ہے کہ اس کی بہت سی نظمیں مروجہ اوزان کے سانچوں پر پوری نہیں اترتیں اور فیصلہ نہیں ہو سکا کہ یہ آزاد نظمیں ہیں یا نثری نظمیں۔ نثری نظم لکھنے والوں میں برگنیف، ریکے، سولزٹسن اور بورخس قابل ذکر ہیں۔ اسی طرح جیمز جوائس، پاسٹرنک



اور ہر من ہس کی تحریروں کو بھی بعض لوگ بطور نثری نظم پڑھتے اور داد دیتے ہیں۔ ہندوستان میں ٹیگور کی گیتا نجل کے بارے میں معلوم ہے کہ یہ نثر میں ہے لیکن اس کو بالعموم نظم سمجھا جاتا ہے۔ نیاز فتحپوری نے گیتا نجل کا ترجمہ عرضِ نغمہ کے نام سے بیسویں صدی کے شروع میں کیا تھا۔ شمس الرحمان فاروقی نے لکھا ہے کہ میر ناصر علی ایسی تحریریں خیالات پریشاں کے عنوان سے عرضِ نغمہ سے بھی پہلے شائع کرا چکے تھے۔ بیسویں صدی کے ربعِ اول میں شعرِ منثور، ادبی شاہکارے یا مختلف ناموں سے نثری نظموں سے ملتی جلتی چیزیں بالعموم لکھی جانے لگی تھیں، جن کا ایک ثبوت جوش ملیح آبادی کے پہلے مجموعے روحِ ادب (مطبوعہ ۱۹۲۰ء) میں ایسی نظموں کا اندراج ہے۔ بقول وزیر آغا ۱۹۲۹ء میں حکیم محمد یوسف حسن، مدیر ننگِ خیال نے پنکھڑیاں کے عنوان سے ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جس کے مندرجات ہسیت اور مزاج کے اعتبار سے نثری نظم کے عین مطابق ہیں۔ آزادی کے بعد اس نوع کی باقاعدہ کاوش میراجی کے یہاں ملتی ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی کا بیان ہے ۱۹۴۸-۴۹ء میں بمبئی سے رسالہ خیال میراجی اور اختر الایمان نکالتے تھے، اس میں کچھ نظمیں چمپا کرتی تھیں، عنوان ہوتا تھا نثری نظمیں اور شاعری کا نام ہوتا تھا بسنت سہائے۔ اس نام کے آدمی کا غالباً کوئی وجود نہیں تھا نہ اب تک سنا گیا کہ ایسا کوئی آدمی تھا۔ میرا ذاتی قیاس یہ ہے کہ یہ نظمیں خود میراجی لکھ رہے تھے اور انھوں نے اس طرح کا ایک تجربہ کرنے کی کوشش کی تھی جس کو آزاد تلازمہ خیال کہتے ہیں، اور ہر نظم میں تو نہیں لیکن بعض نظموں میں یہ چیز دیکھی جاسکتی ہے جیسے ان کی نظم ہے جاتری۔ باقر مہدی کا خیال ہے میراجی کی نظم جاتری میں نثری نظم کی طرف چلنے کا اشارہ ملتا ہے۔ (بحوالہ شاعر ص ۹۵-۹۶) تاہم نثری نظموں کا پہلا مجموعہ سجاد ظہیر کا پگھلا نیلم ہے جو ۱۹۴۴ء میں شائع ہوا۔ اگرچہ ان نظموں میں بعض مصرعے مروجہ اوزان میں ہیں۔ لیکن یہ امکان تو بعد کی نثری نظم میں بھی ملتا ہے۔ لگ بھگ اسی زمانے میں اعجاز احمد کی نثری نظمیں سویرا اور

۳۱۷

سوغات میں شائع ہوتی رہیں جن پر داد بھی ملی۔ البتہ نثری نظم کی ترویج کی تازہ کوششیں ۱۹۷۴ء میں شروع ہوئیں۔ انیس ناگی انھیں رسالہ نصرت کی نثری نظموں کے لیے مخصوص اشاعت سے منسوب کرتے ہیں۔ ان دس برسوں میں ہندوستان میں بھی اور پاکستان میں بھی متعدد شعرا نے نثری نظم کو شعری اظہار کے ایک موثر وسیلے کے طور پر اپنایا ہے۔ ان میں پابند شاعری کرنے والے بھی ہیں اور نئے شعرا بھی۔ بعض نے کم نظمیں کہی ہیں، بعض نے زیادہ اور بعض نے تو مجموعے بھی شائع کیے ہیں ان میں سے بعض اہم نام یہ ہیں:

پاکستان : اعجاز احمد، احمد ہمیش، کشورناہید، منیر نیازی، ساقی فاروقی، صلاح اللہ  
محمود، زاہد ڈار، قمر جمیل، مبارک احمد، رئیس فروغ (مرحوم) سارا شگفتہ  
(مرحوم) یوسف کامران (مرحوم) انیس ناگی، فاطمہ حسن، جاوید شاہیں،  
اسد محمد خاں، عذرا عباس، افضل احمد سید، سعادت سعید، نسیم انجم بھٹی،  
سیما خاں، شائستہ حبیب، ذی شان ساحل، عشرت آفریں۔  
ہندوستان : خورشید الاسلام، باقر ہدی، بلراج کومل، قاضی سلیم، شہر پار،  
کمار پاشی، ندا فاضل، عادل منصوری، مخمور سعیدی، زبیر رضوی  
صلاح الدین پرویز، حمید الماس، عین رشید، صادق ظفر احمد  
صفیہ اریب، مشتاق علی شاہد، مصحف اقبال، توصیفی، شین  
کاف نظام، پرت پال سنگھ ہیتاب، چندر بھان خیال،  
حمید سہروردی۔

ان کے علاوہ بھی دونوں ملکوں میں بہت سے نئے لکھنے والے نثری نظم کو وسیلہ اظہار بنا رہے ہیں، اور ان کی تعداد روز بروز بڑھ رہی ہے۔ ایسے بہت سے نئے لکھنے والوں کی تخلیقات شاعر بھی کے نثری نظم اور آزاد غزل نمبر (مطبوعہ ۱۹۸۳ء) میں دیکھی جاسکتی ہیں۔



(۲)

نئی نسل کے شاعر نثری نظم کو بالعموم ایک باغیانہ تحریک کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک وزن، بحر، ردیف اور قافیے سے نجات حاصل کرنا تخلیقی آزادی کے لیے ضروری ہے۔ اس رویے کی بہترین ترجمانی رئیس فروغ مرحوم کا وہ بیان ہے جسے انور سدید نے نقل کیا ہے :

”پر وز پونم نے ہمیں وہاں سے پکارا تھا جہاں حرفوں کی جھاڑی  
میں آگ لگی ہوئی تھی۔ ہم نے آگ سے مکالمہ کیا اور شہر میں  
جا کر اعلان کیا کہ ہمارے آدمیوں سے وزن، بحر اور قافیے کی  
بیگار کوئی نہ لے۔ پھر ہم نے اپنی تحریروں پر خون سے نشان  
لگا دیے تاکہ چمک اور گرج کے ساتھ آنے والا وقت جب  
چو پاٹیوں کے پہلو کٹھوں کو مارتا ہوا آئے تو خون کے نشانوں  
والی تحریروں کو چھوڑتا جائے، اس کے بعد یوں ہوا کہ بادل  
بہت زور سے کڑکا اور بڑے بڑے اولے گرے اور کھڑی  
فصلیں برباد ہو گئیں۔“

یہاں کن بادلوں اور کس ترالہ باری کی طرف اشارہ ہے۔ اگر اس سے مراد پابند شاعری کرنے والوں کی مخالفت ہے یا بعض مقتدر نقادوں کا رویہ ہے تو یہ خدشات بے بنیاد بھی ہو سکتے ہیں، کیونکہ تخلیقی اگر پُر جوش ہے اور زمین زرخیر ہے تو تازہ ہواؤں کے ساتھ نئی فصلیں پھر لہلہا اٹھیں گی۔ دراصل جب بھی کوئی چیز صدیوں تک چلن میں رہے، تو اس کی حیثیت اسٹیبا شنٹ کی ہو جاتی ہے۔ ہر اسٹیبا شنٹ اپنی جگہ پر خیر ہے۔ اگرچہ اس جبر میں اختیار کی راہیں بھی نکلتی ہیں جیسا کہ ہمیشہ ہوتا ہے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ اردو کے عروضی نظام کا تعلق

اس کے SUPER STRUCTURE سے ہے، اگر ایسا نہ ہوتا تو اصل کی تمام بحروں کو اردو جوں کا توں اپنالیتی۔ ایک خاموش دبا دبا سا تغیر کا عمل تاریخ میں برابر جاری رہا ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں شرر اور اسماعیل نے آزادی کے حق میں آواز اٹھائی اور کچھ تجربے کئے گئے۔ پھر عظمت اللہ خاں نے ایک باغیانہ تحریک چلانے کی کوشش کی لیکن خاطر خواہ کامیابی نہ ہوئی۔ بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں اسی جذبے نے پھر آزاد نظم کے رجحان کے تحت انگڑائی لی اور باوجود شدید مخالفتوں کے یہ تجربہ کامیاب ہوا اور آزاد نظم اردو شاعری میں راسخ ہو گئی۔ آزاد نظم کا تصور بھی بعض دیگر اصناف کی طرح ہم نے مغرب سے لیا۔ لیکن جتنی آزادیاں آزاد نظم کو مغرب میں حاصل تھیں اتنی اردو میں حاصل نہ ہو سکیں۔ اس کی وجہیں دوسری بھی ہوں گی لیکن ایک خاص وجہ ہماری دقیا نو سیت بھی ہے اور دقیا نو سی فضا میں تھوڑی سی آزادی حاصل کر لینا بھی ایک بہت اہم تاریخی اقدام تھا۔ جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا نظم کی ساخت میں مزید وسعتیں پیدا کرنے کا کمزور سا رجحان بھی اسی کے ساتھ ساتھ پرورش پاتا رہا لیکن اس نے ایک فعال ادبی تحریک کی شکل حال ہی میں اختیار کی۔ نثری نظم کے رد و قبول کے سلسلے میں جو چیز بنیادی تضادات پیدا کر رہی ہے اور سب سے زیادہ الجھن کا سبب بنی ہوئی ہے وہ آہنگ کا تصور ہے۔ اسے داخلی آہنگ، شعری آہنگ، تکنیکی آہنگ، نثری آہنگ، نامیاتی آہنگ وغیرہ مختلف اصطلاحوں سے موسوم کیا جا رہا ہے۔ آہنگ کے یہ مختلف تصورات اس قدر متضاد اور متناقض ہیں کہ غلط بحث کی صورت پیدا ہو گئی ہے یعنی وہ حضرات بھی جو نثری نظم کے مخالف ہیں اور وہ بھی جو نثری نظم کے حق میں ہیں کسی نہ کسی طرح کے آہنگ ہی کا سہارا لیتے ہیں۔ پابند شاعری کے بارے میں تو معلوم ہے کہ آہنگ اس کا لازمی عنصر ہے، لیکن اگر نثری نظم کے لیے بھی آہنگ ضروری ہے تو پھر یہ معلوم کرنا ہو گا کہ اس آہنگ کی نوعیت کیا ہو گی۔ کیونکہ اگر یہ آہنگ بھی وزن اور بحر سے ملتی جلتی



۳۲۰

کوئی چیز ہے تو پھر نثری نظم کی ضرورت ہی کیا ہے اور اگر اس سے الگ ہے تو یہ غور طلب ہے کہ کیا اردو میں اوزان و بحر سے ہٹ کر کوئی آہنگ ہو سکتا ہے۔ انیس ناگی جو نثری نظم کی موافقت میں پیش پیش ہیں، لکھتے ہیں: "اردو شعرا نے اصوات اور آہنگ کے ان دائروں میں سفر کیا ہے جو زبان کے آہنگ کے بجائے عروضی وزن کا نتیجہ ہیں۔ چنانچہ وہ عروضی آہنگ کے بجائے زبان کے "نامیاتی آہنگ" پر انحصار کرنے کا مشورہ دیتے ہیں جو صوت اور معنی کا بہاؤ ہے۔"

ڈاکٹر وزیر آغا کا بیان ہے "یہ کہنا ممکن ہے شعری مواد کسی بھی فنی تخلیق کے لیے ناگزیر ہے۔ اس کے بغیر کوئی صنف بھی بار آور نہیں ہو سکتی۔ مگر اسے شاعری سمجھنا ناممکن ہے کیونکہ اس میں شعری آہنگ کا فقدان ہوتا ہے جس سے شاعری عبارت ہے۔"

"شعری آہنگ میں وزن ایک لازمی شے ہے۔ مگر یہ وزن کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ یہ کچھ اور وزن کے بغیر درشن تو یقیناً نہیں دیتا مگر یہ بھی ضروری نہیں کہ جہاں وزن ہو وہاں یہ کچھ اور بھی لازماً ابھر آئے۔"

"وزن چاہے کسی بھی صورت میں ہو وہ بہر حال نظم اور نثر کا مابہ الامتیاز ہے۔" اس بارے میں شمس الرحمان فاروقی کے متعلقہ بیانات یوں ہیں:

(۱) جب تک ہم عروض کی بے جا بندشوں سے اپنے کانوں کو آزاد نہ کر لیں SPEECH

میں نظمیں کہنا تو بعد کی بات ہے، اپنی شاعری کے موجودہ ساکت RHYTHM

و جامد آہنگوں کے حجرہ ہفت بلا سے ہی نکل نہ پائیں گے۔۔۔ نظم و نثر کا امتیاز

عروض کی حد فاصل سے نہیں کیا جانا چاہیے۔ (لفظ و معنی)

(۲) "اگرچہ رباعی کے چاروں مصرعے مختلف الوزن ہو سکتے ہیں لیکن ان میں ایک

ہم آہنگی ہوتی ہے جو التزام کا بدل ہوتی ہے۔۔۔ بعینہ یہی بات نثری نظم

میں پائی جاتی ہے۔۔۔ اسی طرح نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص



کے ساتھ موزونیت بھی ہوتی ہے۔ لہذا اسے نثری نظم کہنا ایک طرح کا قولِ محال استعمال کرنا ہے، اسے نظم ہی کہنا چاہیے؛ (شعر، غیر شعر اور نثر)  
 (۳) "نثری شاعری کے لیے کوئی نظریاتی یا عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل معلوم ہوتا ہے" (نثری نظم یا نثر میں شاعری)  
 (۴) "ہمارے یہاں .... ایسا موزوں شعر ممکن نہیں ہے جو کسی بھی بحر میں نہ آ سکے۔ (ایضاً)

میں نے ان اقتباسات کو بعینہ اسی طرح پیش کیا ہے جس طرح شمس الرحمان فاروقی نے اپنے تازہ مضمون "نثری نظم یا نثر میں شاعری" میں درج کیا ہے۔ چنانچہ ان کو سیاق و سباق سے الگ کرنے کی ذمہ داری اگر کسی کی ہے تو انہیں کی ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ اقتباس دو میں فاروقی نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص کے ساتھ موزونیت کو بھی دیکھتے ہیں، اور چونکہ بقول ان کے نثری نظم میں موزونیت ہوتی ہے، اس لیے وہ نثری نظم کو نظم ہی کہنا چاہتے ہیں۔ اقتباس (۱) و (۲) اور (۴) میں انہوں نے بالکل دوسری بات کہی ہے۔ یعنی یہ کہ نثری شاعری کے لیے عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل ہے اور نظم کی پہچان عروض سے نہیں کرنی چاہیے، جب کہ اقتباس (۲) میں رباعی کے مختلف الوزن مصرعوں کے حوالے سے انہوں نے جس "ہم آہنگی" یا "موزونیت" کا ذکر کیا ہے وہ دراصل عروض ہی کی دین ہے۔ ممکن ہے ان کے ذہن میں "موزونیت" کا کوئی دوسرا تصور ہو جس کا ان کے مضمون میں کوئی ذکر نہیں۔ چنانچہ اگر اقتباس (۲) کو جس کی وجہ سے ان کے بیانات میں تضاد لازم آتا ہے، نظر انداز کر دیا جائے تو اقتباس ایک تین اور چار کے بنیادی خیال سے اتفاق کرنا مشکل نہیں، کیونکہ ان بیانات میں انہوں نے دو بے حد اہم باتیں تسلیم کر لی ہیں، جن سے بحث کو آگے بڑھانے میں مدد ملے گی:

۱۔ شاعری اور نثر کا امتیاز عروض سے نہیں کیا جانا چاہیے۔

۲۔ SPEECH RHYTHM میں نظیں لکھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم عروض کی بیجا

۳۲۲

بندشوں سے اپنے کانوں کو آزاد کر لیں۔

باوجود اس کے کہ یہ بیانات صاف ہیں اور نثری نظم کے لیے کسی طرح کے عروضی سانچے کا سہارا نہیں لیتے، لیکن RHYTHM کے حوالے سے شمس الرحمان فاروقی نے آہنگ کا تسمہ لگا رہے دیا ہے۔ اس آہنگ کی انھوں نے کوئی تعریف نہیں کی اور آہنگ کا یہی چکر سارے جھگڑے کی جڑ ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا آہنگ سے بالکل دوسری چیز مراد لیتے ہیں۔ انھوں نے جس آہنگ کو شاعری کا کم از کم وصف قرار دیا ہے، وہ اسے شعری آہنگ سے موسوم کرتے ہیں۔ اس شعری آہنگ سے ان کی مراد اصلاً ”وہ آہنگ ہے جو شاعر کو ایک عالم خود فراموشی کے سپرد کر دیتا ہے، یعنی سوتے جاگتے کی سی کیفیت... جب تک شاعر اس آہنگ کی زد پر نہ آئے، اپنے شعری باطن کی سیاحت کر ہی نہیں سکتا۔ لہذا سوال محض یہی نہیں کہ کیا شعری آہنگ کو منہا کر دینے سے کوئی تخلیق شاعری کہلا سکتی ہے، بلکہ یہ بھی کہ کیا شعری آہنگ سے متصف ہوئے بغیر کوئی شاعر شعر کہہ بھی سکتا ہے کہ نہیں؟ گویا شعری آہنگ سے وزیر آغا کی مراد وہ نفسیاتی کیفیت ہے جو شاعر پر تخلیق شعر کے وقت طاری ہوتی ہے۔ اس اقتباس کو ان اقتباسات کے ساتھ ملا کر پڑھیں جو اس سے پہلے پیش کیے گئے ہیں، تو ظاہر ہوتا ہے کہ وزیر آغا شعری آہنگ میں وزن کو ایک لازمی شے سمجھتے ہیں۔ مگر یہ ماورائے وزن ایک ذہنی کیفیت بھی ہے۔ اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے اس کا رشتہ ثقافتی پس منظر میں جاری و ساری آہنگ سے بھی ملایا ہے۔ ان کا بیان ہے ”ہر ملک (یعنی ہر ثقافتی اکائی) کی شاعری وزن“ کے مختلف تصورات میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ تصورات کا انتخاب نہیں کرتی بلکہ مجبور ہوتی ہے کہ اس خاص تصویر یا تصورات کو اپنائے جو اس کے اپنے ثقافتی ورثے کی دین ہیں جو اس کے تار و پود میں رچے بسے ہی نہیں اس کے ماحول اور سانکی میں بھی ہمہ وقت موجود ہیں۔ جب وہ ثقافتی مجبوری کی بات



کرتے ہیں تو ظاہر ہے کہ وزن وہی ہے جو نظام عروض کی دین ہے۔ کیونکہ ہر ثقافت کی سماعت اوزان کی ہم آہنگی کا اپنا الگ تصور رکھتی ہے۔ یہاں یہ غور طلب ہے کہ عروضی وزن تو اپنے تکنیکی نظام کی بنا پر تجرباتی بنیاد رکھتا ہے، جب کہ وہ وزن جسے وزیر آغا شعری آہنگ کہہ رہے ہیں (یعنی سوتے جاگتے کی کیفیت یا شعری موڈ) تو یہ سراسر نفسیاتی تصور ہے جس کی تجرباتی بنیاد کا فراہم کرنا ناممکنات کو دعوت دینا ہے۔ کوئی یہاں نہ جس کی نوعیت تکنیکی ہو وہ غیر تجرباتی ہو ہی نہیں سکتا۔ وزیر آغا نے ان دونوں کو غالباً اس لیے ملا دیا ہے تاکہ وہ نثری نظم کو نثر کی ذیل میں لاسکیں حالانکہ وہ جس شعری آہنگ یا تخلیقی موڈ کا ذکر کر رہے ہیں وہ محض شاعری سے مخصوص نہیں بلکہ یہ نفسیاتی تخلیقی کیفیت تمام فنون لطیفہ کی جان ہے۔ قصہ بوسیلتی مصوری، ادب، آرٹ کوئی چیز اس سے باہر نہیں۔ اور ادب میں یہ صرف شاعری ہی سے مخصوص نہیں بلکہ تخلیقی نثر بھی تخلیقی موڈ کے بغیر وجود پذیر نہیں ہو سکتی۔ نیز چونکہ مجوزہ شعری آہنگ کوئی ٹھوس تجرباتی EMPIRICAL بنیاد نہیں رکھتا، اس کی مدد سے نثری نظم کی کوئی منفی یا مثبت تعریف مرتب نہیں کی جاسکتی۔

وزن، موزونیت، اور شعری آہنگ کے مجوزہ مطالبات پر نظر ڈال لینے کے بعد اب ایک ہی چیز باقی رہ جاتی ہے، یعنی زبان کا نامیاتی آہنگ جو بقول انیس ناگی "صوت و معنی کا بہاؤ ہے اور ہر طرح کا لہجہ پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔" یہاں نامیاتی آہنگ کو عروضی آہنگ کے بالکل مخالف معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اور اس سے مراد اگر وہ آہنگ ہے جس میں لفظوں کی ترتیب نثر کی طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے تو بے شک یہ آہنگ نثر کا یا گفتگو کا بنیادی آہنگ ہے۔ شمس الرحمان فاروقی نے رباعی کے مختلف اوزان مصرعوں کا ذکر کر کے موزونیت اور تکلمی آہنگ میں جو خلطِ مجتہد پیدا کیا ہے، قطع نظر اس بیان کے ان کے متذکرہ SPEECH RHYTHM اور نامیاتی آہنگ میں دراصل زیادہ فاصلہ نہیں۔ آہنگ کے ان دونوں تصورات سے بات زبان کے فطری سانچوں یا ان پیمانوں تک پہنچ



یہ ہے جن میں الفاظ کی ترتیب بالکل اس طرح ہوتی ہے جس طرح اصلاً وہ بولے یا بالعموم لکھے جاتے ہیں، نیز کلموں میں جو فطری اتار چڑھاؤ یا زیر و بم کی کیفیت ہوتی ہے جو زبان کا لازمی وصف ہے۔

یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ ہم میں سے وہ لوگ بھی جو نثری نظم کو وزن بحر ردیف اور قافیہ سے نجات حاصل کرنے والی باغیانہ کوشش سمجھتے ہیں (انہیں ناگ) اور وہ بھی جن کے نزدیک نثری شاعری کی کوئی عروسی بنیاد نہیں ہو سکتی (شمس الرحمان فاروقی) یہ بھی آہنگ کا اصطلاحی سہارا لینے کے لیے مجبور ہیں۔ کیوں؟ اس لیے کہ صدیوں سے اردو میں شعر کا جو تصور چلا آ رہا ہے، وہ بغیر آہنگ کے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ تجربہ پسندی کی خاطر ہم نے بہت زور مارا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ وزن کی شرط نظم کے لیے ہے، شعر کے لیے وزن شرط نہیں۔ شعر کی یہ تعریف مانع ہے جامع نہیں۔ سو شعر کے لیے کیا چیز شرط ہے؟ یعنی اگر اس باغیانہ موقف کو تسلیم کر لیا جائے کہ نثری نظم کے لیے وزن شرط نہیں، تو پھر ہمیں بتانا پڑے گا کہ اس کے لیے کیا چیز شرط ہے تاکہ اس کی انفرادی حیثیت قائم ہو سکے۔ نظم کی صنفی تعریف کے لیے ہمیں کسی تلاش و جستجو کی ضرورت نہیں کیونکہ نظم خواہ پابند ہو یا آزاد، اس کی صنفی تعریف موجود ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر بھی کیا جاسکتا ہے۔ لیکن بطور ہیئت کے پابند نظم اور آزاد نظم کی الگ الگ تعریف ہے جن کی اپنی اپنی تکنیکی تجرباتی EMPIRICAL بنیاد ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر نہیں کیا جاسکتا۔ صرف اتنا ہی نہیں نثری نظم ان ہیئتوں اور ایسی تمام ہیئتوں کو رد کرتی ہے اور ان کے خلاف بغاوت کرتی ہے۔ چنانچہ ضروری ہے کہ یہ جاننے کی کوشش کی جائے کہ نثری نظم کی اپنی ہیئت بنیاد کیا ہے اور کیا یہ لائق تجزیہ EMPIRICAL ہے کیونکہ اگر یہ EMPIRICAL نہیں تو الگ سے نثری نظم کا وجود قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ ظاہر ہے اس کی بنیاد نامیاتی آہنگ یا تکلیفی آہنگ پر ہے۔ اگر اس آہنگ کی تجزیاتی نوعیت معلوم ہو جائے تو مسئلہ حل ہو سکتا ہے۔ لیکن اس آہنگ کی اب تک



کوئی تعریف نہیں کی گئی۔ ظاہر ہے کہ اس بارے میں عروض سے مدد نہیں مل سکتی کیونکہ یہ عروض کی رد ہے۔ جمالیات سے بھی مدد نہیں مل سکتی، کیونکہ مسئلہ جمالیاتی قدر کا نہیں، ہیئت قدر کا ہے۔ یہ آہنگ چونکہ بول چال کا آہنگ یعنی زبان کا فطری آہنگ ہے، اگر کہیں سے مدد مل سکتی ہے تو صرف لسانیات سے اور لسانیات میں بھی صرف اس کی شاخ صوتیات سے جو ٹھوس تجزیاتی مشاہدے پر مبنی ہے۔ یہاں یہ عرض کر دوں کہ اصلاً راقم الحروف نے اس بحث کی تکنیکی تفصیل پیش نہیں کی تھی۔ اس مضمون کا پہلا مسودہ اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی کے اردو شعریات پر منعقد ہونے والے سیمینار میں پڑھا گیا تھا، اس وقت بعض شرکار بالخصوص پروفیسر آل احمد سرور اور پروفیسر مسعود حسین خاں نے اصرار کیا کہ اس بابے میں نثری آہنگ کی بحث بھی ضرور سامنے آنی چاہیے۔ سو اس کو انہیں حضرات کی خواہش کے احترام میں درج کیا جاتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ نثری نظم جس نئی بوطیقہ کی تلاش میں ہے، اس کی تکنیکی بنیاد نثری آہنگ کی شناخت ہی پر رکھی جاسکتی ہے۔ اگر یہ شناخت ممکن ہے تو نثری نظم کی شناخت بھی ممکن ہے۔ اور اگر یہ شناخت ممکن نہیں تو نثری نظم کی کوئی تعریف قائم نہیں کی جاسکتی۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ بحث خاصی دقت طلب اور غیر دلچسپ ہے لیکن جن حضرات کی طبیعت ایسے مباحث سے الجھتی ہو، ان کے لیے اس مضمون کا پڑھنا ضروری نہیں۔

(۳)

بی آہنگ کیا ہے؟

نثری آہنگ کیا ہے؟ نثری آہنگ وہی ہے جو تکلم یا بول چال کا آہنگ یہ آہنگ کیا ہے؟ اس کا جواب آسان نہیں۔ زبان آوازوں کا مجموعہ ہے۔ وف کی صورت میں لکھی جاتی ہیں۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ حروف ہی لیکن جب کوئی زبان بولی جاتی ہے اور آوازیں لفظوں میں ڈھلتی ہیں



اور لفظ مل کر کلمے بنتے ہیں، تو کلمے میں صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہی صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت زبان کا آہنگ ہے۔ عام تحریر میں آوازیں تو حروف کے ذریعے ظاہر کر دی جاتی ہیں، لیکن صوتی بہاؤ کی یہ کیفیت ضبط تحریر میں نہیں آتی، حالانکہ کلمے میں کوئی آواز مجرد واقع نہیں ہوتی بلکہ اس صوتی بہاؤ ہی کا حصہ ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ آوازیں (یعنی مصمتے، مصوتے، نیم مصوتے) تو الگ الگ بولے جاسکتے ہیں اور ان کی انفرادی صوتی حیثیت ہے، اس لیے یہ انفرادی طور پر لکھے جاسکتے ہیں، لیکن صوتی بہاؤ کی کیفیت انفرادی صوت کی پہچان نہیں بلکہ آوازوں کے ملنے اور لفظوں کے کلمے میں بولے جانے سے پیدا ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ یہ کیفیت کسی خصوصیات کا مجموعہ ہے جو بیک وقت وارد ہوتی ہیں اور لفظوں اور کلموں پر چمائی رہتی ہیں۔ اس لیے تجصویات PHONOLOGY میں ان خصوصیات کو SUPRA-SEGMENTAL PHONEMES کہتے ہیں۔ بعض ماہرین نے انہیں PROSODIC FEATURES کا نام بھی دیا ہے۔ جس طرح ہر زبان میں آوازوں کا اپنا نظام ہوتا ہے، اسی طرح ہر زبان ان بالا صوتی امتیازی خصوصیات سے بھی اپنے اپنے طور پر کام لیتی ہے۔ بعض زبانوں میں ان کی زیادہ اہمیت ہے، بعض میں کم، لیکن یہ خصوصیات پائی ہر زبان میں جاتی ہیں، اور بول چال کے آہنگ کی تشکیل انہیں بالا صوتی امتیازی خصوصیات سے ہوتی ہے۔

آوازوں یعنی حروف کی تعریف کرنا جتنا آسان ہے (کیونکہ انہیں الگ جاسکتا ہے) بالا صوتی امتیازی خصوصیات کی نشاندہی کرنا اتنا ہی مشکل ہے کہ زبان میں ب یا پ یا م یا ن کی آواز کی صوتی حدود و مقدر ر بولنے والے کے جذبات کے اتار چڑھاؤ سے تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ اگر ان میں سے کوئی اپنی کسی ہم صوت آواز سے مکملی بٹوارے میں ہے تو قعر کی حدود بھی معلوم ہیں، لیکن ایک ہی کلمہ کسی طرح سے بولا جاسکتا



ہے اور ایک اہل کلمہ میں زور کبھی ایک لفظ پر ہر سکتا ہے کبھی دوسرے پر۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو آوازیں ایک طرح سے نسبتاً جامد ہیں اور کلمے کا صوتی بہاؤ یا آہنگ نسبتاً سیال ہے۔ یہی سیال پن استعمال کی وہ UNIQUENESS رکھتا ہے جو اہل زبان کی خاص میراث ہے، اور غیر اہل زبان اس کو برسوں کی مشق کے بعد ہی سیکھ سکتا ہے۔ آوازیں تو نسبتاً جلد سیکھی جاسکتی ہیں، لیکن زبان کا بہجہ آتے آتے آتا ہے۔ اس آہنگ کے تین حصے خاص ہیں :

(۱) طول QUANTITY

(۲) بل STRESS

(۳) سُربہر INTONATION

## طول

طول QUANTITY سے مراد آوازوں بالخصوص مصوتوں کی کمیت ہے۔ جو مصوتہ جتنا طویل ہوگا اس کے ادا کرنے میں اتنی زیادہ قوت صرف ہوگی اور وہ لفظ میں اتنا نمایاں ہوگا یعنی صوتی زیر و بم میں اس کا کردار نمایاں ہوگا۔ ویسے تو آوازوں کے زمانی وقفے تقریباً مقرر ہیں اور آوازیں انہیں کے مطابق وقوع پذیر ہوتی ہیں اور یہی مقررہ زمانی وقفے ہمارے عروض کی بنیاد ہیں، لیکن عروض کی بنیاد صوت پر نہیں، حرف پر ہے۔ اگرچہ حروف مصمتوں اور مصوتوں دونوں کی نمائندگی کرتے عرض میں زیادہ تر مصمتی حروف سے کام لیا گیا ہے۔ آوازوں میں مصمتی بصوتی حروف باہم متبادل ہو سکتے ہیں، چنانچہ اسی سے بحر و کلمات کا ترنم ہے اور ہر شاعر کا مزاج، معنیاتی ضرورت اور انتخاب الفاظ مقررہ ترنم پیدا کرنے میں کارفرما ہوتے ہیں، لیکن عروض مصوتوں کے جانے کے سلسلے میں شدید بے ضابطگی کا شکار ہے جس کے جواز میں، دلیل پیش نہیں کی جاسکتی۔ بہر حال یہ بے ضابطگی صدیوں کے



تاریخی عمل کے بعد عمرانیاتی چلن کا درجہ حاصل کر چکی ہے، اور جس کو اب دور کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ عروض ایک طرح کے الفاظ میں مصوتوں کی کمیت کو کم کرنے کی اجازت دیتا ہے، جب کہ دوسری طرح کے الفاظ میں یہ اجازت نہیں۔ یہ زبان کے فطری بہاؤ کی پہلی بڑی آزادی ہے جس پر عروض نے غیر منصفانہ پہرہ بھٹا رکھا ہے۔ نثری نظم کی بنیاد چونکہ زبان کے فطری بہاؤ یا فطری آہنگ پر ہے، نثری نظم اس فطری آزادی کو بحال کرنے کی طرف پہلا بڑا قدم ہے۔ یوں تو بعض زبانوں میں مصمتوں کے وقفوں کو بھی طویل یا خفیف کیا جاسکتا ہے، لیکن اردو میں ایسا نہیں۔ البتہ اردو میں طویل اور خفیف مصوتوں کے سٹ موجود ہیں، جیسے زیر کی آواز اور یا تے معروف کا سٹ یا زبر کی آواز اور الف کا سٹ، یا پیش کی آواز اور واؤ معروف کا سٹ۔ ان میں اور بعض دوسری مصوتی آوازوں میں خفیف اور طویل کی نسبت ہے۔ طویل مصوتوں کا زمانی وقفہ سات آٹھ سینٹی سیکنڈ اور خفیف مصوتوں کا تین چار سینٹی سیکنڈ ہوتا ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے کہا گیا عام بول چال میں یہ وقفے جامد نہیں بلکہ سیال ہیں یعنی تین چار سینٹی سیکنڈ سے سات آٹھ سینٹی سیکنڈ تک ان کا پورا RANGE کام میں آتا ہے۔

## بل

دنیا کی بہت سی زبانوں میں جن کا عروض لوچدار ہے، مصمتوں کو نہیں لگا مصوتوں کی کیتی یعنی مقداری نوعیت کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ زبان کے آہنگ میں یہ آزادی ایک اور آزادی سے مل کر کام کرتی ہے، یا یوں زیادہ صیح ہوگا کہ وہ خصوصیت اس خصوصیت سے مربوط ہے کیونکہ زبان ری آہنگ ایک عنصر کا نام نہیں، بلکہ ایک سے زیادہ عناصر یا ہمدگر مربوط کارفرما ہوتے ہیں۔ دوسری خصوصیت STRESS یعنی بل ہے جو مصوتوں کے وارد ہوتا ہے، یعنی جہاں مصوتہ طویل ہوگا، بل بھی وہاں ہوگا۔ مصوتوں



## ی تنقید اور اسلوبیات



۳۲۹

کی کیتی عمل آوری در اصل بل یعنی زور سے جڑی ہوئی ہے۔ جن زبانوں میں بل امتیازی نوعیت رکھتا ہے، وہاں مصوتوں کی تخفیف و اشباع بل ہی کے زیر اثر وقوع پذیر ہوتا ہے اور بل ہی موزونیت کی اکائی قرار پاتا ہے۔ بل زبان کے فطری آہنگ کی آسان ترین اکائی ہے۔ لیکن ہر زبان میں ایسا نہیں۔ اردو میں بل امتیازی نوعیت نہیں رکھتا، یعنی لفظ میں اس کی جگہ بدل جانے سے معنی نہیں بدلتے جیسا کہ انگریزی میں ہوتا ہے۔ مثلاً انگریزی لفظ IMPORT میں اگر پہلے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں اسم (درآمد) اور اگر دوسرے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں فعل (درآمد کرنا)۔ یہی حال PERMIT اور سینکڑوں دوسرے الفاظ کا ہے۔ اردو لفظ میں بل کی جگہ بدل دیں تو معنی نہیں بدلتے مثلاً آنا، جانا، یا دادی، رشادی یا کسی بھی لفظ میں پہلے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں یا دوسرے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں، معنی میں کوئی فرق واقع نہیں ہوتا۔ چنانچہ اردو میں بل اس طرح امتیازی نوعیت نہیں رکھتا جس طرح انگریزی میں رکھتا ہے لیکن اصل جگہ بدل دینے سے اردو لفظ اجنبی ضرور محسوس ہوتا ہے۔ اس کا مطلب ہوا کہ اردو میں بل کا وجود ہے اور یہ بل زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل میں کردار ادا کرتا ہے۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی۔

اردو میں بل کے غیر امتیازی ہونے سے ثابت ہے کہ یہ خاصا کمزور ہے، کم از کم یہ اتنا نمایاں نہیں جتنا انگریزی میں ہے۔ اس لیے اردو میں بل کی پہچان اصولوں کا تعین خاصا پیچیدہ مسئلہ ہے۔ ہندی اس معاملے میں نہیں۔ KELLOGG کی ہندی گرامر ۱۸۷۵ء میں شائع ہوئی۔ اس دو بل کا سب سے پہلا ذکر ان الفاظ میں ملتا ہے:

"ACCENT, THOUGH UNQUESTIONABLY EXISTING IN HINDI, IS MUCH LESS STRONGLY MARKED THAN IN ENGLISH, AND QUITE SUBORDINATE IN IMPORTANCE TO QUANTITY. E



CONVERSATION THE HINDI HABITUALLY OBSERVES THE QUANTITY OF EACH SYLLABLE." 1

اردو میں بل پر سب سے پہلے ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے توجہ کی، اور اردو الفاظ میں بل کے وقوع کے اصول وضع کیے۔ اس کے بعد ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے ان سے بحث کی اور ان میں اضافہ کیا۔ یہ دونوں کتابیں پیرس میں لکھی گئیں۔ اس کے بعد وقتاً فوقتاً ماہرین اس پر کام کرتے رہے ہیں۔ میری نظر سے اب تک ذیل کے دس حضرات کا کام گزر چکا ہے :

1. MOHIUDDIN QADRI ZORE: HINDUSTANI PHONETICS (PARIS 1930) Pp 105-112.
2. T. GRAHAME BAILEY: "ONE ASPECT OF STRESS IN URDU AND HINDI," JOURNAL OF THE ROYAL ASIATIC SOCIETY, 1933. Pp124-126.
3. MASUD HUSAIN: A PHONETIC & PHONOLOGICAL STUDY OF THE WORD IN URDU (ALIGARH 1954) Pp31-36.
4. S.G. RUDIN: "NEKOTORYE VOPROSY FONETIKI JAZYKA XINDUSTANI," AKADEMIJA NAUK SSSR INSTITUT VOSTOKOVEDENIJA, YCENYE ZAPISKI (1958) Pp 223-263.
5. RAMESH CHANDRA MEHROTRA: "STRESS IN HINDI," INDIAN LINGUISTICS, VOL 26, Pp96-105.
6. RIPLEY MOORE: A STUDY OF HINDI INTONATION, DISSERTATION FOR THE PH.D. DEGREE OF THE UNIVERSITY OF MICHIGAN (1963-65) Pp89-102.
7. ڈاکٹر گیان چند جین: "اردو میں بل اور زور" اردو ادب شمارہ ۱ (۱۹۶۳) ص ۱۱۰-۱۲۷  
(یہ مضمون سالانہ مطالعے (دہلی ۱۹۷۳) میں شامل ہے۔ ص ۱۰۷-۱۲۶)
8. PUNYA SLOKA RAY: "HINDI URDU STRESS," INDIAN LINGUISTICS 27 (1966) Pp95-101.
9. ASHOK R. KELKAR: STUDIES IN HINDI-URDU, I: INTRODUCTION & WORD PHONOLOGY (POONA 1968) p 26.
10. ARYENDRA SHARMA: "HINDI WORD ACCENT" INDIAN LINGUI VOL 30 (1969) Pp115-118.

اس سلسلے میں گیان چند جین کا کہنا ہے کہ محی الدین قادری زور اور



۲۳۱

مسعود حسین خاں نے بل کی جو تعین کی ہے، انہیں اس کے بیشتر حصے سے اتفاق ہے۔ لیکن انہوں نے صوتی رکن کی صرف تین قسمیں مقرر کی ہیں: ایک ماترا کا رکن، دو ماترا کا رکن، تین ماترا کا رکن۔ ڈاکٹر اشوک کیلکر نے اس سہ گانہ تقسیم کو بنیاد بنا کر صوتی ارکان کو بھاری رکن، درمیانہ رکن اور ہلکا رکن کا نام دے کر بل کے اصولوں کو اور بھی سادہ اور آسان بنا دیا ہے۔ لسانیات کے ارتقا کا سارا سفر دراصل زبان کے خصائص کے تجزیے اور بیان میں "سادگی" کی تلاش کا سفر ہے۔ اس میں اصولوں کی سادگی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اگرچہ آریندر شرما نے اشوک کیلکر کے اصولوں سے اختلاف کیا ہے اور ان کے رد میں مثالیں بھی دی ہیں، لیکن چونکہ یہ ساری مثالیں ہندی (سنسکرت) الفاظ کی ہیں، میرا خیال ہے کہ اردو کے لیے اب تک کی تحقیقات کی روشنی میں گیان چند جین اور اشوک کیلکر کے اصول سب سے جامع ہیں۔ ذیل میں مزید "سادگی" اور آسانی کے لیے ان تین اصولوں کو بھی صرف ایک اصول میں سمیٹنے کی کوشش کی جائے گی۔ اس سے پہلے دیکھیے کہ اشوک کیلکر نے صوتی ارکان کو تین شقوں میں بانٹا ہے۔ یہ گیان چند جین کے ایک ماترا، دو ماترا اور تین ماترا کے رکن ہیں، جن کی انہوں نے بالترتیب دو، چھ اور سات قسمیں بیان کی ہیں۔ کیلکر کی تین شقیں حسب ذیل ہیں:

ہلکا رکن : جو خفیف مصوتہ (یعنی زیر، زبر، پیش) پر ختم ہو، جیسے (LIGHT SYLLABLE) ادھر، ادھر، کدھر کا پہلا رکن۔

درمیانہ رکن : جو خفیف مصوتے کے بعد ایک مصوتے پر ختم ہو (جیسے (MEDIUM SYLLABLE) ان، کب) یا طویل مصوتے (الف، واؤ، یائے) پر ختم ہو (جیسے آ، جا، کھا / یا آنا، جانا، کھانا کا کوئی رکن)

بھاری رکن : مندرجہ بالا دو کے علاوہ کوئی سار رکن (جیسے اوں، دام، کاشت، سست، امن، پاؤ، آؤ) (HEAVY SYLLABLE)



اوپر کی تشریحات کی روشنی میں اردو لفظ میں بل کے اصولوں کو ایک قانون میں یوں  
سمیٹا جا سکتا ہے جو خاکسار کا وضع کردہ ہے :

STRESS → ON { HEAVY SYLLABLE  
MEDIUM SYLLABLE  
PENULTIMATE H/M SYLLABLE } IF NO H SYLLABLE  
IF MORE THAN ONE H/M SYLLABLE

یعنی موٹا اصول یہ ہے کہ اردو لفظ میں بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا۔  
اگر کوئی بھاری رکن نہیں ہے تو درمیانہ رکن چونکہ سب سے بھاری ہے، بل اس پر  
آئے گا۔

اور اگر کسی لفظ میں ایک سے زیادہ بھاری رکن ہوں / یا بھاری رکن کی غیر موجودگی  
میں ایک سے زیادہ درمیانہ رکن ہوں، تو بل آخری سے پہلے والے رکن پر آئے گا۔  
ہلکے رکن پر بل آ ہی نہیں سکتا۔ اسی لیے قانون میں سرے سے اس کا ذکر ہی نہیں ہے۔  
اشوک کیلکر اور گیان چند جین نے ثانوی بل اور تیسرے درجے کے بل کی بحث  
بھی چھڑی ہے۔ ایک ایسا نسخہ دیا ہے کہ :

۳۳۳

مگر یہ بھیگ کر کس بات کی گزواہی بندھتی ہے  
شرم + ساری کی اُچھ کی  
کہ جذبے کی حد + دت کی

واضح رہے کہ مندرجہ بالا الفاظ اگرچہ کلموں میں واقع ہوئے ہیں، لیکن لفظ میں بل کے وقوع کو دکھانے کے لیے ان میں لفظ کا بل الگ الگ ظاہر کیا گیا ہے۔ کلمے میں بل طول کے علاوہ آہنگ کے تیسرے عنصر یعنی سُر لہر سے بھی متاثر ہوتا ہے، اس کی بحث آگے آئے گی۔

### سُر لہر INTONATION

زبان کے بالاصوتی عناصر میں طول اور بل کے ساتھ ساتھ سُر لہر کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ آہنگ کے نشیب و فراز یا زیر و بم کا کوئی تصور سُر لہر کے بغیر مکمل ہی نہیں۔ ہم ہمیشہ ایک سی بلندی سے نہیں بولتے۔ جملے میں آواز کبھی نیچے آتی ہے کبھی اونچی اٹھتی ہے۔ آواز کے اس اتار چڑھاؤ کو سُر TONE کہتے ہیں۔ آواز کی زیادہ بلندی یا کم بلندی کے لیے صوت درجہ PITCH کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے جملے میں اونچائی کے اختتامی حصے کو CONTOUR لہر یا کہتے ہیں۔ جملے میں سُر ایک مسلسل

کیفیت ہے جو آواز کے صوت درجہ PITCH اور لہر لے CONTOUR

سے مل کر بنتی ہے۔ مختلف زبانوں میں اس کے مختلف درجے ہیں۔ طول اور بل کو تو الگ الگ لفظوں میں دکھا سکتے ہیں، لیکن سُر لہر (اردو میں) کلمہ یا اجزائے کلمہ کے ساتھ ہی واقع ہو سکتی ہے۔ جاپانی زبان یا اس سے ملتی جلتی زبانوں میں سُر لفظ کا امتیازی وصف ہے۔ ایک لفظ کو اونچے سُر کے ساتھ بولیں تو ایک معنی اور سُر بدل کر بولیں تو دوسرے معنی حاصل ہوتے ہیں۔ اردو میں ایسا نہیں۔ البتہ جملے کی اقسام اور جملوں کے معنی کی تفریق میں یعنی گرامر میں سُر لہر سے بیش بہا مدد ملتی ہے۔ مثلاً



## حامد بازار گیا تھا

لو اگر ہمارے بولیں تو یہ بیانیہ جملہ ہے جس میں اطلاع دینا مقصود ہے۔ لیکن اگر اس کو ادنچا اٹھتے ہوئے سرے بولیں تو یہی جملہ استفہامیہ بن جاتا ہے۔ مزید یہ کہ اگر حامد پر زور دے کر سر کو فوری بلند کر کے بولیں تو یہی جملہ استعجابیہ بن جاتا ہے یعنی حامد تو بیمار ہے یا اُسے بازار جانا منع ہے، وہ کیسے بازار چلا گیا، یا کہا تو مجھ سے تھا، تعجب ہے کہ حامد بازار چلا گیا۔ نیز اگر بجائے حامد کے بازار پر زور دے کر اور سر کو بلند کر کے بولیں تو بھی معنی بدل جائیں گے۔ اس سے ظاہر ہے کہ سر لہر اردو لفظ میں تو امتیازی نہیں لیکن جملے میں امتیازی ہے۔

جس طرح بل اس بات پر منحصر ہے کہ لفظوں کو بولتے ہوئے پھیپھڑوں سے آنے والی ہوا کے اخراج میں کتنا زور صرف ہو رہا ہے یا ادائیگی کتنی قوت سے کی جا رہی ہے، اسی طرح سر لہروں کی تشکیل میں صوتی لبوں کا تناؤ اور ان کا ارتعاش کا رفسرما رہتا ہے۔ گویا بولتے وقت ہوا کے اخراج کے (۱) وقفے، یعنی طول (۲) قوت، یعنی زور یا بل، اور (۳) صوتی لبوں کا تناؤ یعنی سر لہر مل کر زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل کرتے ہیں۔

اردو (اور ہندی) میں سر لہر (INTONATION) کے مسئلے پر اب تک درج

ذیل حضرات نے توجہ کی ہے :

1. MOHIUDDIN QADRI ZORE: HINDUSTANI PHONETICS (PARIS 1930) Pp 113-116.
2. KATAYUN H. CAMA: "A STUDY OF THE NATIVE HINDUSTANI MELODY PATTERN & THE ACQUIRED ENGLISH MELODY PATTERN WITH SPECIAL REFERENCE TO THE TEACHING OF ENGLISH IN INDIA." ARCHIVES NEERLANDAISES DE PHONETIQUE EXPERIMENTALE XI (1939) Pp 103-110.
3. J.R. FIRTH: INTRODUCTION TO A.H. HARLEY. COLLOQUIAL HINDUSTANI (LONDON 1944); INTRODUCTION TO T. GRAHAME BAILEY, TEACH YOURSELF URDU (LONDON 1956).
4. W.K. MATTHEWS: "PHONETICS AND PHONOLOGY IN HINDI," MAITRE PHONETIQUE, SER 102 (1954) Pp 18-23.
5. VASUDEV NANDAN PRASAD: ADHUNIK HINDI VYAKARAN AUR RACNA (PATNA 1956)

۳۳۵

6. گوپی چند نارنگ، "اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں" اردو نامہ، شمارہ ۱۴

(اکتوبر-دسمبر ۱۹۶۳ء) ص ۷-۲۵

نیز دیکھیے: اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو (ایڈیشن دوم دہلی جنوری ۱۹۶۴ء) ص ۵۲-۵۴

7. PUNYA SLOKA RAY: "THE INTONATION OF STANDARD HINDI," (CHICAGO 1964) MIM.

8. RIPLEY MOORE: A STUDY OF HINDI INTONATION, DISSERTATION FOR THE PH.D. DEGREE OF THE UNIVERSITY OF MICHIGAN (1963-1965) p 129.

محی الدین قادری زور، میٹھوز اور واسدیونندن پرشاد نے دوسرے لوگوں کا ذکر کیا ہے۔ فرتھ اور کاما نے سُر لہروں کے وجود کی توثیق کی ہے، درجہ بندی نہیں کی۔ راقم الحروف نے سب سے پہلے درجہ بندی کی اور تین امتیازی سُر لہروں کی نشاندہی کی۔ پنیہ شلوک رے اور رپلی مور دونوں اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ اردو (ہندی) میں تین طرح کے صوت درجے ہیں۔ اردو نامہ (۱۹۶۳ء) کے مضمون میں میں نے ان تین صوت درجوں کے لیے ۱ سے خفی، ۲ سے میانہ، اور ۳ سے جلی لہجہ مراد لیا تھا۔ رے کی دریافت ہے کہ بل کے ONSET سے لے کر سانس وقفہ تک PITCH (صوت درجہ) کی کارفرمائی رہتی ہے جو مسلسل کیفیت ہے اور جس کو انھوں نے لہریا CONTOUR کہا ہے۔ مور نے لہریوں کے پانچ خصائص بیان کیے ہیں :

۱۔ مائل بہ فراز

۲۔ مائل بہ نشیب

۳۔ ہموار

۴۔ فراز مائل بہ نشیب

۵۔ نشیب مائل بہ فراز



تماشا شروع ہونے میں تو ابھی آدھا گھنٹہ باقی ہے

— — — — —

عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ جہاں طول زیادہ ہو یعنی رکن بھاری ہو، وہاں بل بھی نمایاں ہوتا ہے، اور جملے میں صوت درجہ بھی وہیں اونچا ہوتا ہے۔ رپے مور کا کہنا ہے کہ ان تینوں عناصر میں سے استثنائی صورتوں میں صرف دو عنصر بھی مل کر آسکتے ہیں، یعنی صوت درجہ تو بلند ہو اور زور دینے کی وجہ سے بل میں شدت ہو، لیکن رکن میں طول نہ ہو۔ گویا بھاری رکن کے اصل بل سے ہٹ کر جملے میں کسی مقام پر زور دینے سے درمیانہ درجہ کے رکن پر بھی بل آسکتا ہے جہاں صوت درجہ بلند ہو گیا ہو، نیز یہ بھی ممکن ہے کہ طول اور بلند صوت درجہ تو ہو لیکن زور نہ ہو، یا طول اور زور تو ہو لیکن بلند صوت درجہ نہ ہو۔ (ص ۴۰)

ادپر کے جملے میں سب سے زیادہ زور / آدھا گھنٹہ / پر ہے۔ لفظ میں بل کے قاعدے کی رو سے / آ / اور / دھا / دونوں درمیانے درجے کے برابر برابر رکن ہیں، سو آخری سے پہلے رکن یعنی / آ / پر بل آنا چاہیے۔ اسی طرح گھنٹہ / ٹ / میں / گھنٹہ / نسبتاً بھاری ہے، اس پر بل آنا چاہیے۔ لیکن جملے میں زور کی وجہ سے / آدھا گھنٹہ / ایک ہی STRESS GROUP میں آگئے۔ ایک ہی بل گروپ میں نمایاں بل صرف ایک ہی رکن پر آسکتا ہے دو پر نہیں۔ یوں "آ" "دھا" اور "گھنٹہ" تینوں درمیانے درجے کے رکن ہیں، (نہ۔ کا سوال نہیں کیونکہ وہ خفیف رکن ہے) قاعدہ ہے کہ بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا، لیکن اگر ایک سے زیادہ ایک ہی جیسے رکن ہوں تو بل آخری سے پہلے رکن پر آئے گا۔ چنانچہ "دھا" پر بل آئے گا اور صوت درجہ PITCH بھی وہیں زیادہ بلند ہے۔ اسی طرح

۲۳۷

ہونے میں / بھی ایک STRESSGROUP ہے۔ لفظی بل کے قاعدے کی رو سے  
ہو / پر بل آسکتا تھا، لیکن جملے میں / میں / کے ساتھ آنے کی وجہ سے یہ بل آخری  
سے پہلے رکن یعنی / نے / پر آگیا۔ اس بات کو یوں بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ اصلاً تو  
لفظ / ہونے / میں / ہو / پر بل تھا لیکن جملہ بولتے ہوئے کیونکہ / ہونے / میں /  
ایک گروپ میں آگیا، نمایاں بل / نے / پر وارد ہوگا، اور / ہو / کا بل کمزور  
پڑ گیا۔ اس کمزور بل کو ثانوی بل کہہ سکتے ہیں۔ اردو میں ثانوی بل کی یہی توجیہ  
ہو سکتی ہے، یا پھر مرکب الفاظ میں، مثلاً خوب صورت میں اصلاً خوب پر بھی بل تھا،  
اور صورت میں آخری سے پہلے رکن یعنی / صور / پر بھی بل تھا لیکن جب دونوں  
لفظ ملا کر بولے جائیں گے تو خوب، سو، اور رت میں سب سے بھاری صوتی رکن  
خوب ہے، سو نمایاں بل اس پر آئے گا، اور / صور / کا بل ثانوی بل ہو جائے گا۔  
حق بات یہ ہے کہ ثانوی بل ایک نظری موشگافی ہے۔ شری آمنگ کو سمجھنے کے  
لیے اصل بل کا جاننا ہی کافی ہے۔ جملے میں بل خاص الفاظ ہی پر آتا ہے 'حروفِ  
جار، ضمیر، تمیز، امدادی افعال یا جملے کے آخری الفاظ پر بالعموم نہیں آتا، اس  
لیے ہر لفظ پر بل ظاہر نہیں کیا گیا۔ بیانیہ جملے میں جس لفظ پر سب سے زیادہ  
زور ہو، اس کے بعد صوت درجہ گرتا چلا جاتا ہے۔ بیانیہ جملوں میں 'ہجہ عموماً  
ہموار ہوتا ہے سوائے اس لفظ یا الفاظ کے مجموعے کے جس پر زور دینا مقصود  
ہو۔ گالی یا رضا مندی کے جملوں میں 'ہجہ مائل بہ نشیب رہتا ہے شکوہ شکایت  
اور درخواست میں فراز مائل بہ نشیب۔ احترامی جملوں میں مائل بہ فراز۔ اسی طرح  
معلوماتی سوالوں میں مائل بہ نشیب، ہاں، نہیں والے سوالوں میں مائل بہ فرساز،  
اور ندائیہ جملوں میں بھی مائل بہ فراز 'ہجہ ملتا ہے۔ لیکن غصے، خوشی، طنز اور دوسری  
جذباتی کیفیتوں کے تحت 'ہجہ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا  
جاسکتا ہے کہ تنہا لفظ ہی معنی کی تفریق میں مدد نہیں کرتے۔ یہ جو عام طور پر سمجھا  
جاتا ہے کہ لفظ معنی کی تفریق کرتے ہیں، وہ ادھوری سچائی ہے، جملے میں طول



بل اور صوت درجہ مل کر یعنی جملے کا آہنگ معنی کی پوری تشکیل کرتا ہے بغیر آہنگ کے جملہ لفظوں کا مجموعہ تو ہے لیکن پوری طرح بامعنی نہیں۔ آہنگ ہی جملے کو پوری طرح بامعنی بناتا ہے۔

۵۔ اس سلسلے کی ایک ضمنی بحث زنگا امر اور زنگا ماضی کے فرق کی ہے۔ اردو نامہ کراچی شمارہ ۱۴ (اکتوبر-دسمبر ۱۹۷۳ء) میں جب میرا مضمون ”اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں“ شائع ہوا، اس سے پہلے ڈاکٹر مسعود حسین خاں کا مضمون ”اردو صوتیات کا خاکہ“ اور خاکسار کا مضمون ”اردو کی تعلیم کے مسابقات پہلو“ رسالہ اردوئے معلیٰ دہلی یونیورسٹی کے لسانیات نمبر میں ۱۹۷۱ء میں شائع ہو چکے تھے۔ ان میں اردو معنوتوں اور مضموتوں کی بحث تھی۔ ان مضامین کا ذکر ڈاکٹر گیان چند جین نے اپنے مضمون ”اردو کی آوازیں“ مطبوعہ اردو ادب شمارہ ۴ (۱۹۷۱ء) میں کیا ہے۔ بعد میں راقم الحروف کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند جین کا جو مضمون اردو نامہ شمارہ ۱۶ میں شائع ہوا، اور جس کا جواب میں نے شمارہ ۲۰ میں دیا تھا، اس میں زنگا (امر-کڑے زنگا) اور زنگا (ماضی-کڑا زنگا گیا) تمام میں فرق کرتے ہوئے میں نے سوال اٹھایا تھا کہ ان الفاظ میں فرق نون کے تلفظ کا نہیں جیسا کہ ڈاکٹر گیان چند جین کرتے ہیں۔ بلکہ فرق بل اور سُر لہر کا ہے۔ اس کا جواب ڈاکٹر گیان چند جین نے نہیں دیا۔ کیونکہ اس سے ان کی نون کی تقسیم پر سوالیہ نشان قائم ہو جاتا ہے دوسرے اگر بل کا فرق تسلیم کر لیا جائے تو اردو میں بل امتیازی قرار پاتا ہے، اس لیے کہ دونوں الفاظ میں معنی کا فرق ہے، اور یہ فرق از روئے بل قائم ہو رہا ہے۔ کچھ مدت بعد جملے میں بل کی حیثیت پر غور کرتے ہوئے اس مسئلہ کا حل خود مجھے سوچہ گیا۔ وہ یہ کہ زنگا / ماضی میں قاعدہ کے مطابق بل پہلے رکن پر ہے۔ یہ جملے میں بھی قائم رہتا ہے، اس لیے کہ جملہ مائل بہ نشیب صوت درجہ (Pitch) پر ختم ہوتا ہے۔ اس کے برعکس زنگا / امر بطور جملہ مائل بہ فراز صوت درجہ کے ساتھ ادا ہو گا جس سے بل جو پہلے رکن پر تھا، بدل کر دوسرے رکن پر آ جاتا ہے۔ یعنی اصلی بل تو پہلے رکن ہی پر ہے، تبدیلی جملے کی سُر لہر کی وجہ سے ہوتی ہے۔ اب نثر کے آہنگ کے مسئلے پر لکھتے ہوئے جب RUDIN کے مضمون کا (باقی اگلے صفحے پر)

۳۳۹

دیل میں مینر نیازی کی نظم "موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے"  
 کا آہنگ ملاحظہ فرمائیے، پڑھنے کے انداز میں فرق ہو سکتا ہے، لیکن عام طریقہ  
 یہی ہو گا جو درج کیا جا رہا ہے۔ بل طول کے ساتھ وارد ہوتا ہے، اس کو کمزے زبر  
 سے دکھایا گیا ہے، سُر لہر گراف سے ظاہر کی گئی ہے :

موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے

کہیں پر ایک آبادی کا ٹکڑا ہے

— — — — —

اور کہیں پر سبز قطعہ اراضی

— — — — —

خالی زمین کا ایک وسیع رقبہ ہے

— — — — —

جس پر رات کی بوندا باندی کے نشان ہیں

— — — — —

اس رقبے پر دو حاملہ عورتیں چلی جا رہی ہیں

— — — — —

ایک خاموش خاموش ہے ایک شوخ اور ہنس مکھ

— — — — —

(پچھلے صفحے سے) انگریزی ترجمہ کہ نیلسن کا کیا ہوا نظر سے گزرا تو معلوم ہوا کہ رسمبھارا ماضی اور  
 / سمجھا / امر جوڑے کی روشنی میں RUDIN کو بھی اسی الجھن کا سامنا ہوا ہے، اور وہ بھی اسی  
 نتیجہ پر پہنچا کہ اس مسئلہ کو جملے کے آہنگ یعنی SENTENCE PROSODY کی روشنی میں حل کرنا  
 چاہیے۔ RUDIN کی رائے سے میرے خیال کی توثیق ہو جاتی ہے۔



۳۴۰

ایک آدمی ان سے کچھ فاصلے پر ان کے پیچھے پیچھے چل رہا ہے

-----

ایک طرف درختوں کے جھنڈ میں

-----

ایک خانقاہ کے آثار ہیں

-----

دوسری طرف سروں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک

-----

(سماعت: ستمبر ۱۹۸۳ء)

اس بحث سے یہ مسئلہ صاف ہو جاتا ہے کہ نثری نظم میں مصرعے یا جملے آہنگ رکھتے ہیں۔ یہ آہنگ آواز کے وقفوں یعنی طول، زور یعنی بل، اور آواز کے زیر و بم یعنی سُرلہروں سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ بول چال کی فطری نغمگی انہیں تین اجزاء عبارت ہے۔ ان تین اجزاء یعنی طول، بل اور سُرلہر کو بالترتیب DYNAMICS / RHYTHM اور MELODY بھی کہا جاتا ہے۔ عروض میں یہ نغمگی اوزان کی خاص ترتیب اور موزونیت سے پیدا ہوتی ہے۔ بول چال یا نثر میں یہ جملے کے فطری آہنگ سے وجود میں آتی ہے۔ فطری آہنگ کے حق میں دو باتیں خاص کہی جاسکتی ہیں، اول یہ کہ اس میں خیال کے اظہار کو موزونیت کے لیے مسخ کرنے کی ضرورت نہیں۔ دوسرے یہ کہ جملے میں الفاظ اس وقت تک پورے معنی نہیں رکھتے جب تک وہ آہنگ کے ساتھ ادا نہ ہوں، یعنی آہنگ معنی کی کھلی تفریق میں نہایت اہم کردار ادا کرتا ہے۔ چنانچہ زبان کے فطری آہنگ پر انحصار کرنے سے نثری نظم نہ صرف زبان کی فطری نغمگی کا ساتھ دینے کی ضمانت فراہم کرتی ہے، بلکہ اظہار کی مکمل آزادی کی ایسی راہ بھی کھولتی ہے جو اس سے پہلے موجود تو تھی لیکن شاعری کے لیے میسر نہ تھی۔

(۳)

نثری نظم کی نظریاتی بنیاد کو ثابت کرنے کے لیے زبان کے فطری آہنگ

کی وضاحت ضروری تھی۔ نثری آہنگ وہی ہے جو زبان کا فطری تنگلی آہنگ ہے تقریباً دس برس سے نثری نظم کے ضمن میں آہنگ کا ذکر چل رہا ہے لیکن اس کی تکنیکی بنیادوں کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اوپر کی بحث سے یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ نثری آہنگ بھی ننگلی کے کسی بھی نظام کی طرح تجزیاتی EMPIRICAL بنیاد رکھتا ہے اور اس کی مدد سے نثری نظم کی ہستی تعریف ممکن ہے۔ یہ آہنگ چونکہ زبان کی فطری ساخت پر مبنی ہے اور بحیثیت جوہر کے جملہ میں موجود ہے۔ (کیونکہ بغیر آہنگ کے عناصر کے جن کا ذکر اوپر کیا گیا، کوئی جملہ کلی طور پر بامعنی نہیں ہو سکتا) اس کے لیے کسی خاص التزام کی ضرورت نہیں۔ یہ وزن کی طرح تجزیاتی تو ہے لیکن چونکہ زبان کی فطری آزادی پر مبنی ہے اور جملے کے ساتھ از خود وارد ہوتا ہے، اس لیے وزن کی طرح اس کے لیے خود ساختہ التزام کی ضرورت نہیں ہے۔ ہر زبان کی فطری ننگلی دوسری زبان کی ننگلی سے مختلف ہوتی ہے۔ اردو زبان کی بھی اپنی فطری ننگلی ہے، اور نثری آہنگ اسی فطری ننگلی اور اس کے امتیازی عناصر پر مبنی ہے جس کی تفصیل اوپر پیش کی گئی۔ اس بحث کے بعد آئیے اب دیکھیں کہ اردو میں نثری نظم کے نام پر جو تخلیقات پیش کی جا رہی ہیں وہ نظم کے تقاضوں کو کہاں تک پورا کرتی ہیں؟ نثری نظم لکھنے والوں کے قافلے میں بہت سے نام ہیں اور نثری نظموں کے بہت سے مجموعے اور انتخاب بھی شائع ہو چکے ہیں۔ لیکن یہاں استصواب کے لیے صرف ایسے شاعروں کو لیا جائے گا جنہوں نے محض کسی تبلیغی یا تحریکی جوش کے زیر نظر ایسی نظمیں نہیں لکھیں، بلکہ جو پابند شاعری میں بھی مستحکم حیثیت رکھتے ہیں۔ اس سے اس مفروضے کی بھی تصدیق یا تردید ہو جائے گی کہ نثری نظم عجز بیان کی دلیل ہے یا اسے صرف انہیں لوگوں نے وسیلہ اظہار بنایا ہے جو مروجہ پابند شاعری نہیں کر سکتے۔ سب سے پہلے یہ چھوٹے چھوٹے پائے دیکھیے :



۳۴۲

کا حساب  
کون دے سکتا ہے  
حساب دینے کے لیے  
پوری زندگی چاہیے

یہ کتنی عجیب  
بات ہے کہ زمانہ  
بزدل کو ہمیشہ معاف  
کر دیتا ہے، مگر  
بہادر کو کبھی  
معاف نہیں کرتا

جو تمہیں نصیب ہے  
وہی تمہارے غموں  
کا باعث ہے  
اور جو تمہیں نصیب نہیں  
ہے، تم اسی کی  
بدولت زندہ ہو

جب خوابوں کے دن بیت گئے  
اور مایوسی برباد  
کرنے  
میں ناکام رہی

۳۴۳

تب یہ راز کھلا  
کہ زندگی خوشی  
کے بغیر بھی ممکن

ہے

ان میں لفظوں کی ترتیب فطری اور سادہ ہے جیسے بالعموم نثر میں ہوتی ہے۔ کسی لفظ کو آگے پیچھے نہیں کیا گیا لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ہر پارے میں کوئی تجربہ بیان کیا گیا ہے۔ لفظوں کو جس طرح سطروں میں بانٹا اور لکھا گیا ہے، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تخلیق کار ان کو نظم کے طور پر پیش کرنا چاہتا ہے۔ لفظوں کی سطروں میں بالقصد تقسیم اور پیشکش شاعری میں بے اہمیت نہیں ہے۔ یہ بحث آگے اٹھائی جائے گی، سر دست یہ ملاحظہ ہو کہ ان تمام پاروں میں صرف ایک ایک کلمہ بیان ہوا ہے۔ پہلے پارے کے دونوں حصے یعنی پوری زندگی کا حساب کون دے سکتا ہے، حساب دینے کے لیے پوری زندگی چاہیے۔ "باہم گمربوط ہیں۔ دوسرے پارے میں چوتھی سطر میں حرف "مگر" سے ارتباط ثابت ہے۔ تیسرے اور چوتھے پارے میں یہ تفاعل لفظ "اور" اور "تو" کا ہے اور پانچویں پارے میں کلمے کے دو اجزا میں ربط لفظ "تب" سے پیدا ہوا ہے۔ ان پاروں پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ یہ نظمیں کہاں ہیں، یہ تو PARADOX ہیں یعنی ایسا بیان جو بظاہر متضاد ہو لیکن دراصل سچائی کا عنصر رکھتا ہو (قول محال) یا یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان کلموں کے باہم مربوط حصوں کے معنی کو جس طرح مربوط کیا گیا ہے اس سے ان دونوں میں AXIOM یا EPIGRAM کی شان پیدا ہو گئی ہے۔ یہ نثر کے شعری لوازم ہیں جو با وزن کلام میں بھی واقع ہو سکتے ہیں۔ بہر حال اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ہر پارے میں ایک تجربہ بیان ہوا ہے اور اس کا اظہار شعریت سے عاری نہیں۔ اب ایک اور نظم دیکھیے:



۳۴۴

جب  
جنگل کی چھوٹی چھوٹی  
کچی کچی جھونپڑیوں سے  
ناتراشیدہ، نیم برہنہ  
جوان لڑکیاں  
سال کے پیر جیسی سیدھی  
اپنے سینوں کے سڈول بوجھ  
اور چوکنی آنکھوں کے ساتھ  
شہر کے بازار میں  
فہوے لے کر آتی ہیں  
تو بوڑھی زمین  
کی چھاتیوں میں  
دودھ اتر آتا ہے

اس پر شاید ویسا کوئی الزام عائد نہیں ہوتا جو پہلے کے پانچ پاروں پر عائد ہو سکتا تھا۔  
یعنی ان کی نوعیت قولِ محال کی ہے اور ان میں خیال کا شعری ارتقا نہیں ملتا۔ اگرچہ  
تائید میں بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ جب پابند یا آزاد نظمیں ایک مصرعے یا ایک سطر  
کی ہو سکتی ہیں (میر نیازی کے یہاں جس کی متعدد مثالیں موجود ہیں) تو پھر شری نظم  
ایک کلمے یا ایک کلمے کے دو اجزا میں کیوں نہیں کہی جاسکتی۔ قطع نظر اس کے  
اد پر کی نظم میں جو تجربہ بیان ہوا ہے اگرچہ اس میں بھی دو نحوی ٹکڑے ہیں یعنی (ایک)  
جب جنگل کی چھوٹی چھوٹی کچی کچی جھونپڑیوں سے ناتراشیدہ، نیم برہنہ جوان لڑکیاں  
..... ہوئے لے کر آتی ہیں۔ (دو) تو بوڑھی زمین کی چھاتیوں میں دودھ اتر  
آتا ہے۔ لیکن اس میں قولِ محال کی کیفیت نہیں بلکہ خیال کا ارتقا ہے۔ پہلے  
حصے میں ناتراشیدہ، نیم برہنہ، سال کے پیر جیسی سیدھی، سینوں کے سڈول بوجھ،

۳۴۵

جیسے پیکروں کے باوصف ایک واقعاتی بیان ہے۔ جب کہ بوڑھی زمین کی چھاتیوں میں دودھ اتر آنا یکسر استعاراتی پیرایہ ہے، جس سے پورا اظہار ایک نظمیت واحد کے میں ڈھل جاتا ہے۔ اب اگر یہ اظہار نظم ہے تو سطروں کو مصرعے کہا جاسکتا ہے۔ اب تک جو نظمیں پیش کی گئیں وہ خورشیدالاسلام کی تھیں۔ اب ذرا مینر نیازی کے یہاں سے دو مثالیں دیکھیے۔ ہمارے عہد کی شاعری میں مینر نیازی کی جو امتیازی حیثیت ہے اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو:

اب میں اسے یاد بنا دینا چاہتا ہوں

میں اس کی آنکھوں کو دیکھتا رہتا ہوں  
مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا  
میں اس کی باتوں کو سنتا رہتا ہوں  
مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا  
اب اگر وہ کبھی مجھ سے ملے  
تو میں اس سے بات نہیں کروں گا  
اس کی طرف دیکھوں گا بھی نہیں  
میں کوشش کروں گا  
میرا دل کہیں اور مبتلا ہو جائے  
اب میں اسے یاد بنا دینا چاہتا ہوں

موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے

کہیں پر ایک آبادی کا ٹکڑا ہے  
اور کہیں پرسبز قطعہ اراضی  
خالی زمین کا ایک وسیع رقبہ ہے



جس پر رات کی بوندا باندی کے نشان ہیں  
اس رقبے پر دو حاملہ عورتیں چلی جا رہی ہیں  
ایک خاموش خاموش ہے ایک شوخ اور مہنس مکھ  
ایک آدمی ان سے کچھ فاصلے پر ان کے پیچھے پیچھے چل رہا ہے  
ایک طرف درختوں کے جھنڈ میں  
ایک خانقاہ کے آثار ہیں

دوسری طرف سروسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی ہبک

پہلی نظم ”چھ رنگین دروازے“ سے لی گئی ہے جو ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا تھا۔ اور دوسری  
”ساعتِ سیارہ“ سے جو ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا تھا۔ ان دونوں نظموں میں ایسی  
کون سی بات ہے جو انہیں نظم تسلیم کرنے میں مانع ہو۔ کیا یہ ایک نظم کی طرح متاثر  
نہیں کرتیں۔ کیا ان میں شدتِ احساس، وحدتِ تاثر اور شعری معانی کا ارتکاز  
نہیں ہے۔ بلراج کو مل کا کہنا ہے ”میز نیازی کی نثری نظموں میں سحر کاری کی کیفیت  
ان کی مستحکم آہنگ آمیز نظموں کے برابر ہے۔“ ان میں لفظوں کا درو بست فطری  
اور سادہ ہے۔ لیکن زبان کا استعمال ہرگز سادہ نہیں۔ ان نظموں میں صوتی  
مناسبتیں ہیں، کہیں کہیں قافیہ ردیف کی کیفیت بھی ہے لیکن یہ ان نظموں کا لازمی  
جزو نہیں، سو یہ بحث غیر ضروری ہے۔ اصل چیز شعری تجربہ ہے اور زبان کے  
فطری آہنگ کے ساتھ اس کا ”غیر مسخ شدہ“ اظہار ہے۔ پہلی نظم میں ایک  
گہری نفسیاتی کیفیت کا اظہار ہے۔ راوی اُسے یاد کیوں بنا دینا چاہتا ہے یا وہ  
کیوں چاہتا ہے کہ اس کا دل کہیں اور مبتلا ہو جائے۔ جواب آنکھوں اور باتوں  
کے ذکر کے بعد ”مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا“ کی تکرار میں موجود ہے۔ یعنی اس کی  
آنکھوں کو دیکھتے رہنے اور باتوں کو سنتے رہنے سے حیرتِ حسن یار کی جو کیفیت  
پیدا ہوئی ہے وہ ماورائے بیان اور ماورائے ادراک ہے اور اس نے عجیب  
انجمن میں ڈال دیا ہے۔ دوسری نظم بھی مزے کی ہے۔ ”میز نیازی فطرت کے معصوم

۳۴۷

حسن کی تجیزات تصویر کشی میں جواب نہیں رکھتے، آبادی کا فلکڑا، سبز قطعہ اراضی، خالی زمین کا رقبہ، رات کی بوندا بادی کے نشان، دو حاملہ عورتیں، ایک خاموش، ایک شوخ، فاصلے پر آدمی، یہ پیکر پرکشش ہیں لیکن جس چیز نے اس بیان کو نظم بنادیا ہے وہ خالقانہ کے پہلو بہ پہلو سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی ہلک ہے۔ یہ وہ رمز ہے جو زندگی کو اس کے معنی دیتا ہے۔ یہاں ایک اور بات بھی غور طلب ہے۔ دونوں نظمیں CONCRETE ہیں۔ لیکن واقعاتی اور ٹھوس ہوتے ہوئے بھی یہ غیر واقعاتی ہیں۔ خیال یا تو پیکروں کے ذریعے سلسلہ در سلسلہ فروغ پاتا ہے یا پھر کوئی تصویر منظر بہ منظر رمز کو آشکار کرتی ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ کوئی کہانی حلقہ در حلقہ بیان ہوتی ہے۔ یہ آخری بات بلراج کو مل کی اس نظم سے مزید واضح ہو جائے گی:

یہ سوچتے سوچتے ماں نے  
آنکھوں ہی آنکھوں میں رات گزار دی  
کہ کمرے میں بلی  
کس راستے سے داخل ہوئی  
جبکہ تمام کھڑکیاں دروازے اور روشن دان بند تھے

صبح اٹھنے پر ماں نے اپنی مشکل جب سنائی  
تو میں اس کو نظر انداز کر کے  
گھر سے باہر چلا گیا

آج رات ماں کو نیند آگئی  
اور میں نے ساری رات  
آنکھوں ہی آنکھوں میں گزار دی  
یہ سوچتے سوچتے



۳۴۸

## کہ بلی کس راستے سے کمرے میں داخل ہوئی

بظاہر اس نظم میں ایک واقعہ بصورت کہانی بیان کیا گیا ہے۔ اظہار انتہائی سادہ اور غیر مرصع ہے۔ لیکن معنی کا نظام تمثیلی اور استعاراتی ہے۔ یہ نظم ایک شدید نوعیت کی نفسیاتی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے جس کے کئی ابعاد ہو سکتے ہیں یعنی یہ کہ جب کوئی خوف اظہار کی راہ پاتا ہے تو اس کی شدت زائل ہو جاتی ہے۔ یا خوف یادداشت اس وقت تک دہشت نہیں بنتی جب تک وہ ہمارے باطنی تجربے سے گزر کر ہمارے وجود کا حصہ نہ بن جائے۔ یا یہ کہ خوف کے اظہار میں ہمارے اطمینان قلب کا راز چھپا ہوا ہے۔ یا یہ احساس خوف ہی کی کوئی صورت ہے جو فکر کو ہمیز کرتی ہے اور اظہار کے نئے وسیلوں کی تلاش میں اُسے مضطرب کر دیتی ہے۔ کیا اس نظم کے شعری معنی سے یا ارتکاز سے یا زبان کے تخلیقی استعمال سے کوئی بھی شخص انکار کر سکتا ہے؟

یہاں پر نثری نظم کے سلسلے میں زبان کے تخلیقی استعمال پر بھی ایک نظر ڈال لی جائے کیونکہ شاعری کی یہ وہ خصوصیت ہے جسے ہر شخص تسلیم کرتا ہے۔ نثری آہنگ تو قدر مشترک ہے جس کے لیے کسی التزام کی ضرورت نہیں، لیکن شعری حسن کاری کا اندازہ زبان کے استعمال سے ہو سکتا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی نے ٹھیک کہا ہے، ”نظم کی سب سے بڑی پہچان اس کی زبان ہوتی ہے“ (لفظ و معنی) یعنی زبان کا استعمال اگر تخلیقی ہے تو معنوی تہہ داری بھی پیدا ہوگی اور اظہار میں حسن بھی آئے گا۔ بلراج کومل کا یہ بیان بھی قابل غور ہے ”کوئی بیان اگر معنی کی سطح پر الفاظ کی میزان کے برابر رہ جاتا ہے تو نثر اور محض نثر ہے اور اگر وہ بیان ماورائے حدود لفظ ہو جاتا ہے تو بلاشبہ شعر ہے“ اپنے مضمون سے حوالہ دینا کوئی اچھی بات نہیں۔ نثری نظم کے حوالے سے چند برس پہلے میں نے رسالہ الفاظ میں لکھا تھا :

۳۴۹

”زبان روزمرہ کے استعمال کی چیز ہے، لیکن شاعری میں زبان سے جو اثر مرتب ہوتا ہے، وہ اس کے روزمرہ استعمال سے مرتب نہیں ہوتا۔ وہ اس لیے کہ شاعری میں زبان کا استعمال روزمرہ استعمال کی سطح سے ہٹ کر ہوتا ہے۔ اس بارے میں پال ولیری نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ زبان کا کام ترسیل ہے، لیکن عام زبان میں جیسے جیسے بات کی ترسیل ہوتی جاتی ہے، لفظ یا جملے تحلیل ہوتے جاتے ہیں۔ عام گفتگو میں لفظ یا جملہ صرف اس حالت میں باقی رہتا ہے جب وہ سمجھ میں نہ آئے۔ اس صورت میں ہم بولنے والے سے کہتے ہیں کہ وہ اپنی بات دہرائے۔ چنانچہ دہرائی بات جیسے جیسے سمجھ میں آتی جاتی ہے، لفظ یا جملے کا اپنا وجود ختم ہوتا جاتا ہے، یعنی خیال و احساس اس کی جگہ لے لیتے ہیں اور الفاظ و جملے معدوم ہو جاتے ہیں لیکن شاعری میں خیال و احساس کی ترسیل کے باوصف لفظوں یا زبان کا اپنا وجود باقی رہتا ہے۔ یعنی اخذ معنی کے بعد لفظ تحلیل نہیں ہوتا، موجود رہتا ہے۔ اسی کو زبان کے روزمرہ استعمال سے ہٹا ہوا استعمال یا تخلیقی استعمال کہنا چاہیے ہماری لسانی جمالیات میں اجمال و ابہام اور استعارے و علامت کی جو اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں، ان کو بھی زبان کے عام استعمال کے برعکس تخلیقی استعمال کے اسی تناظر میں دیکھا جاسکتا ہے۔ گویا نثری نظم کی بنیادی پہچان یہی ہونی چاہیے کہ کیا زبان کے استعمال میں معنی و احساس کی ترسیل کے ساتھ ساتھ اپنے طور پر زندہ رہنے کی خوبی ہے یا نہیں۔ اگر یہ بنیادی خوبی نہیں تو نثری نظم میں خواہ اور جو بھی خوبیاں



ہوں، وہ نظم نہیں ہو سکتی اور اس میں اور عام نثر میں کوئی  
فسرق نہیں ہے

گویا زبان کا تخلیقی یا استعاراتی علامتی یا رمز یہ استعمال (یا بقول شمس الرحمن فاروقی  
جدلیاتی استعمال) ہی دراصل وہ کلید ہے جس سے شاعری کی ایسی تعریف کی  
جاسکتی ہے جو یونیورسل ہے۔ لسانیات کی ایک شاخ میں صرف LANGUAGE  
UNIVERSALS پر غور کیا جاتا ہے یعنی META LANGUAGE زبان کے وہ تمام اجزا  
جو زیادہ تر زبانوں میں ملتے ہیں اور جنہیں انسان نے مختلف زبانوں، مختلف  
خطوں اور مختلف معاشروں میں لسانی سانچوں کے طور پر قبول کیا۔ یہ بات عینی  
لسانیات کے لیے صحیح ہے اتنی ہی شعریات کے لیے بھی صحیح ہے۔ یعنی ایک شعریات  
تو ہر زبان کی اپنی ہوتی ہے اور ایک META POETICS ہے جس میں ایسے تمام  
POETIC UNIVERSALS کا تصور شامل ہے جو تمام زبانوں کی شاعری میں بالاجاظ  
زمانہ و ثقافت و معاشرہ پائے جاتے ہیں۔ سونٹری آہنگ کا مسئلہ طے پا جانے  
کے بعد نثری نظم کا وہ وصف جس کی وزیر آغا اور بعض دوسرے نقادوں کو  
تلاش ہے، دراصل یہی عنصر ہے جس کو زبان کے تخلیقی استعمال سے موسوم کیا  
جاسکتا ہے، زبان کا تخلیقی استعمال نہیں ہوگا تو نادر تجربہ شعری اظہار کی راہ نہیں  
پائے گا اور اگر شعری اظہار نہیں ہوگا تو شعری معنی کا وجود قائم نہیں ہوگا۔ مزے  
کی بات ہے کہ شعری زبان، شعری معنی کے برآمد ہونے کے بعد جیسا کہ کہا گیا، معنی  
سے خالی نہیں ہو جاتی جب کہ عام زبان کا تفاعل افہام و تفہیم کے ساتھ ساتھ اُسے  
معانی سے خالی کرتا جاتا ہے اور لفظ چھلکوں کی طرح نائل اور ازکار رفتہ ہوتے  
جاتے ہیں۔ شاعری میں زبان کا تخلیقی یا پہلو دار استعمال اس کو قائم بالذات  
حیثیت بخش دیتا ہے یعنی شعری زبان ہر قرأت کے ساتھ سامع یا قاری کو اُس  
کے ذوق و ظرف کے مطابق معنی فراہم کرتی ہے پھر بھی جوں کی توں قائم رہتی  
ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ عام زبان قائم بالغیر ہوتی ہے اور

شعری زبان قائم بالذات ہوتی ہے۔ نیز عام زبان میں لفظ و معنی میں ایک اور ایک کی نسبت ہوتی ہے جب کہ تخلیقی زبان میں لفظ و معنی میں ایک اور دو یا دو سے زیادہ کی نسبت ہوتی ہے۔ یہ شاعری کی وہ کم سے کم پہچان ہے جس کا اطلاق تمام زمانوں اور تمام زبانوں اور تمام شعری اصناف اور تمام شعری ہیئتوں پر ہوتا ہے۔ نیز یہ بھی واضح رہے کہ شاعری میں زبان کا تخلیقی یا جدلیاتی استعمال بالقصد اور بالارادہ ہوتا ہے جب کہ نثر میں اس کا وارد ہونا اتفاقی امر ہے، چنانچہ نثر کے ایسے پاروں کو جن میں زبان کا تخلیقی استعمال ملتا ہے، نظم کے طور پر منقلب کرنا اور انہیں نظم بنا کر پیش کرنا غیر شعری فعل ہے اور اصولاً غلط ہے۔ اس نکتے کا اثبات آگے چل کر کیا جائے گا۔ فی الوقت ساقی فاروقی اور کشور ناہید کی نظمیں ملاحظہ فرمائیے اور غور کیجیے کہ کیا ان میں نظم کا بنیادی تقاضا یعنی زبان کا تخلیقی استعمال ملتا ہے کہ نہیں، یعنی کیا ان کی پہچان زبان سے ہوتی ہے، نیز کیا ان کی معنیاتی تہ داری زبان کے تخلیقی استعمال کی دین ہے یا نہیں :

### شیر امداد علی کا مینڈک

مگر تنگ نظر  
ٹپاے تالاب میں  
اُس ادھ کھلے کنول پر  
وہ بہار تھی  
جو دیکھنے والی آنکھوں میں دھنک کھلاتی ہے  
پھر پانی کا بلا والا لگ تھا  
اس ساحرانہ کشش سے ہار کر  
اپنا تہمدا تار کر



۳۵۲

وہ مُردہ پانی میں کود پڑے  
جَل کنبھی سے اُلجھے  
تو ہفتے عشرے کے حَمَل کے مانند  
نرم اور خام سروں والے  
گل گتھے  
(صدا کار میلہ کوں کے  
دُمدار نیچے)  
شارک لہروں سے شور  
سے ڈر کے  
فُر فر ہر طرف بھاگ کھڑے ہوئے  
اور شیر امداد علی گئے گلے پانی میں تھے  
اور کنول دور تھا —

بجل چپکی  
اور ایک دُمدار آب خوار  
اس غبارے کی سُرعت سے  
جس میں ہوا بھری ہو  
اور ہاتھ سے چھوٹ جائے  
چھپکلی کی تلوار زبان کی طرح  
سُن کرتا ہوا  
ان کے کھلے منہ کی سُرنگ میں اتر گیا —

دن گزرے

۳۵۳

اور موسم بدلے  
اور جنگ بیت گئے

اک آواز تعاقب کرتی رہتی ہے :

”باہر آنے دو

اس زنداں سے باہر آنے دو“

درجنوں ڈاکٹروں اور سرجنوں کے

اکسرے کی خنک شعاعوں سے

جل کر دیکھ لیا

شہر بدل کر

ملک بدل کر دیکھ لیا

مگر لہو میں

وہی صدا ہلکورے لیتی ہے

”باہر آنے دو

اس زنداں سے باہر آنے دو۔۔۔

شیر امداد علی پانی کی امانت عصب کیے

اپنے گھر میں زنجیر ہوئے بیٹھے ہیں

باہر پانی کھڑا ہے

اور پانی میں

پیل کے پتوں کی طرح

سالے

خشمگین آنکھوں والے



۳۵۳

اور موسم بدلے  
اور جنگ بیت گئے

اک آواز تعاقب کرتی رہتی ہے :

”باہر آنے دو

اس زنداں سے باہر آنے دو“

درجنوں ڈاکٹروں اور سرجنوں کے

اکسرے کی خنک شعاعوں سے

جل کر دیکھ لیا

شہر بدل کر

ملک بدل کر دیکھ لیا

مگر لہو میں

وہی صدا ہلکورے لیتی ہے

”باہر آنے دو

اس زنداں سے باہر آنے دو۔۔۔

شیر امداد علی پانی کی امانت عصب کیے

اپنے گھر میں زنجیر ہوئے بیٹھے ہیں

باہر پانی کھڑا ہے

اور پانی میں

پیل کے پتوں کی طرح

سالے

خشمگین آنکھوں والے

۳۵۴

پیلے پیلے میڈک  
اپنا گھیرا ڈالے  
پڑے ہوئے ہیں

(ساقی فاروقی)

گھاس تو مجھ جیسی ہے

گھاس بھی مجھ جیسی ہے  
پاؤں تلے بچھ کر ہی، زندگی کی مراد پاتی ہے  
مگر یہ بھیگ کر کس بات کی گواہی بنتی ہے  
شرمہ اری کی آنچ کی  
کہ جذبے کی حدت کی

گھاس بھی مجھ جیسی ہے  
ذرا سراٹھانے کے قابل ہو  
تو کاٹنے والی مشین  
اُسے مخمل بنانے کا سودا لیے  
ہموار کرتی رہتی ہے  
عورت کو بھی ہموار کرنے کے لیے  
تم کیسے کیسے جتن کرتے ہو  
نہ زمین کی نمو کی خواہش مرقی ہے  
نہ عورت کی

میری مانو، تو وہی پگڈنڈی بنانے کا خیال درست تھا  
جو حوصلوں کی شکستوں کی آنچ نہ سہہ سکیں  
وہ پیوندِ زمیں ہو کر



ہے تو نثری نظم کا صنفی یا ہئیتی جواز کیا ہے؟ قطع نظر اس سوال کی دوسرے جہات کے، یہی دلیل اس سوال کے رد میں بھی دی جاسکتی ہے کہ ایک احساس اگر غزل یا آزاد نظم میں ادا کیا جاسکتا ہے تو نثری نظم میں ادا کیوں نہ کیا جائے۔ سامنے کی بات ہے کہ بعض اصناف کا تصور معنیاتی یا موضوعاتی ہے، مثلاً مرثیہ یا شہر آشوب یا گیت یا بارہ ماسہ، لیکن بعض دوسری اصناف میں موضوع کی قید نہیں۔ چنانچہ اظہار کے وہ تمام معنیاتی مطالبات جو پابند نظم یا آزاد نظم سے کیے جاسکتے ہیں، وہ کہیں زیادہ وسیع پیمانے پر نثری نظم سے بھی کیے جاسکتے ہیں۔ کیونکہ نثری نظم سے یہ توقع تو کی ہی جاسکتی ہے کہ اس میں تخلیقی تجربہ وزن کی ملفوظاتی REDUNDANCIES سے جو شعری نظام میں درآتی ہیں، آزاد ہو کر بیان ہو سکتا ہے۔ کسی بھی صنف کے جواز یا عدم جواز کا بنیادی سانچہ دراصل تخلیق خود ہے۔ کیا قصیدے کی تشبیہ سے غزل کے برآمد ہونے سے پہلے، غزل کا کوئی صنفی جواز تھا، یا آزاد نظم کے پابند نظم سے برآمد ہونے سے پہلے آزاد نظم کا کوئی صنفی جواز تھا، غالباً اس سوال کا جواب دونوں طرح سے دیا جاسکتا ہے۔ تاہم مثبت جواب یہی ہوگا کہ اظہار کے نئے وسیلوں کی تلاش اور آزادی کی نئی فضا کی ضرورت ہمیشہ رہتی ہے۔

یہاں ایک اور بات کی طرف بھی اشارہ بے حد ضروری ہے۔ اردو میں آزاد نظم کا تجربہ مغرب سے مستعار ہے۔ لیکن انگریزی میں اس ضمن میں جتنی آزادیاں ہیں، اردو میں وہ نہیں ہیں۔ اردو کے بارے میں معلوم ہے کہ آزاد نظم میں مصرعے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں لیکن اوزان ایک ہی بحر کے ہوں گے۔ اس کے برعکس انگریزی میں آزاد نظم مختلف بحر میں ہو سکتی ہے اور آزاد نظم کی اتنی تعریفیں کی گئی ہیں کہ دراصل اس کی کوئی مرکزی تعریف رہی ہی نہیں۔ یعنی انگریزی کی آزاد نظم میں اظہاری پیرایے کی لچک کے لامحدود امکانات ہیں۔ انگریزی میں آزاد نظم کے تحت اکثر شعرا اپنی پسند



اور ضرورت۔ کہ مطابق ایک نئی وضع اختیار کر لیتے ہیں۔ بعض لوگوں نے FREE VERSE کی یہ بھی تعریف کی ہے کہ ایسی نظم جو عروض کے مصنوعی آہنگ سے نجات دلا کر اظہار کی بنیاد بول چال کے فطری بہاؤ پر رکھتی ہو۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ آزاد نظم اور نثر کا فرق بنیادی طور پر تخلیق کار کے منشا کا معاملہ ہے۔ یعنی شاعر اگر کسی اظہاری پارے کو نظم کے طور پر پیش کرتا ہے تو اسے نظم / نثر کے طور پر پڑھنا اور جانچنا چاہیے۔ شمس الرحمان فاروقی نے بھی بورخس کے حوالے سے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ ”ہر وہ تحریر جسے شاعری کی طرح تصور کیا جائے، شاعری ہے۔“ چنانچہ ہر وہ تحریر جس میں شاعری کا سا ارتکاز اور شدت ہو، اور جسے نظم کی طرح پیش کیا جائے، نظم ہے۔ البتہ مغرب میں نثری نظم پیراگراف میں بھی شائع کی جاتی ہے۔ اردو میں بالعموم نثری نظم سطروں اور بندوں میں لکھی جاتی ہے۔ اگرچہ پیراگراف میں لکھی جانے کی مثالیں موجود ہیں۔ بلراج کوئل کی ایک نثری نظم شاعر کے نثری نظم نمبر میں، پیراگراف میں شائع ہوئی ہے۔ لیکن اردو میں شاید پیراگراف کی ضرورت نہیں ہے کیونکہ نثری نظم اردو میں دراصل عروض کی مصنوعی پابندیوں کو خیر باد کہہ کے وہ آزادی حاصل کرنا چاہتی ہے جو انگریزی FREE VERSE میں پہلے سے موجود ہے۔ یہ بات سطروں اور بندوں کے التزام سے پوری ہو سکتی ہے تو پیراگراف کی کیا ضرورت ہے۔ چنانچہ اردو میں انگریزی کی تقلید میں پیراگراف میں نثری نظمیں زیادہ نہیں لکھی گئیں۔ البتہ ہر وہ نثری نظم جس میں زبان کا تخلیقی استعمال ہو، اور شاعری کا سا ارتکاز اور شدت ہو اور جسے نظم کے طور پر سطروں اور بندوں میں پیش کیا جا۔ ئے وہ نظم ہے، اور اسے نظم ہی کے طور پر پڑھنا چاہیے۔ اتنی

۷۔ انگریزی میں فری درس نظم منظور کو بھی محیط ہے۔ ڈاکٹر حنیف کیفی: اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم



۳۵۸

بات سب کو معلوم ہے کہ بہت سی پابند یا آزاد نظمیں، باوجود اپنے کم از کم عنصر یعنی بحر و وزن کے معنیاتی طور پر کوئی نقش نہیں چھوڑتیں اور شعری سرمائے سے زائل ہو جاتی ہیں، اور ایسی نظموں کی تعداد اصل اور کھری نظموں سے ہمیشہ کئی گنا زیادہ ہوتی ہے۔ یہ شاعری کا عام اصول ہے تو نثری نظم اس عام اصول سے مستثنیٰ کیسے قرار پاسکتی ہے۔ نثری نظموں میں بھی بڑی تعداد ایسی نظموں کی ہو سکتی ہے جن میں شعری جوہر نہ ہو اور جو بحیثیت نظم کے قائم نہ ہوتی ہوں۔ اس کے برعکس اگر بعض مستند شاعروں نے ایسی نظمیں لکھی ہوں جن میں شعری جوہر بھی ہو اور جو متاثر بھی کرتی ہوں تو کیا اس کے بعد بھی اس نئے وسیلہ اظہار کے صنفی جواز کا وجود ثابت کرنا باقی رہ جاتا ہے جس طرح ہر تخلیق اپنا جواز خود ہے اسی طرح ہر کامیاب نظم کا پیرایہ اظہار بھی اس کے صنفی جواز کا واضح طور پر اثبات کرتا ہے۔

اس مضمون میں کسی اور شاعر کی نظمیں نہ بھی پیش کی جاتیں اور صرف کشورناہید کی نظموں ہی سے استنباط کیا جاتا تو بھی شعری جواز کا مقدمہ فیصل ہو سکتا تھا۔ میری مشکل یہ ہے کہ کشورناہید کے یہاں اچھی نظموں کی تعداد اتنی زیادہ ہے کہ ایک یا دو نظموں کا ذکر کرنا بہت مشکل ہے۔ مثلاً ”نیلام گھر“، ”ہم نے خواہشوں کے سارے پرندے اڑا دیے ہیں“، ”ترا لٹیا شہر بھنبھور“، ”دھواں چھوڑتی بسیں“، ”تمھاری خاموشی میرا جرم“، ”ڈوبتی آنکھوں کا رزمیہ“، ”مجھ سے چھپے رہو“، ”ریل کی پٹریوں کے نیچے کئی ہوئی نظم“، ”دوسری پیدائش“ ان سب میں آتش فشاں لاوے کی کیفیت ہے۔ چونکہ ان میں سے انتخاب کرنا مشکل ہے، بالکل سامنے کی دو نظموں کو پیش کیے دیتا ہوں۔

ایک نظم اجازتوں کے لیے

تم مجھے پہن سکتے ہو

کہ میں نے اپنے آپ کو  
دھکے ہوئے کپڑے کی طرح  
کئی دفعہ بچوڑا ہے  
کئی دفعہ دکھایا ہے  
تم مجھے چبا سکتے ہو  
کہ میں چوسنے والی گولی کی طرح  
اپنی مٹھاس کی تہہ گھلا چکی ہوں  
تم مجھے رُلا سکتے ہو  
کہ میں نے اپنے آپ کو قتل کر کے  
اپنے خون کو پانی پانی کر کے  
آنکھوں میں جمیل بنالی ہے  
تم مجھے بھون سکتے ہو  
کہ میری بوٹی بوٹی  
ترپ ترپ کر  
زندگی کی ہر سانس کو  
الوداع کہہ چکی ہے  
تم مجھے مسل سکتے ہو  
کہ روٹی سُوکھنے سے پہلے  
خستہ ہو کر بھر بھری ہو جاتی ہے  
تم مجھے تعویذ کی طرح  
گھول کر پی بھی جاؤ  
تو میں کلیساؤں میں سمیٹی گھنٹیوں میں  
اسی طرح طلوع ہوتی رہوں گی



۳۶۰

## جیسے گل آفتاب ! گود میں نحد

اب میں  
سونے سے پہلے خود کو مار دیا کرتی ہوں  
کہ میرے اندر سوئی ہوئی خواہشیں  
مجھے سوتا دیکھ کر باہر نہ آجائیں  
کہ میرے اندر ٹھہرے  
قوت برداشت کے سمندر  
بپھر کر مجھے بہا نہ لے جائیں  
یاد ہے  
میں نے تمہارے سگرٹوں کے بجھے ٹکڑوں سے  
اپنا وجود بنانے کی کوشش کی تھی  
مسلے ہوئے ٹکڑوں سے  
مسلا سا وجود بن تو گیا تھا  
مگر اس میں آگ جیسی تپش دور دور تک نہیں تھی  
پھر میں نے جوتوں کے گیسے ہوئے تلوں سے  
اپنا وجود بنانے کی کوشش کی  
یہ کام آسان بھی تھا  
کہ ہر نلے پر میرے جسم کے کسی نہ کسی حصے کا  
نقش موجود تھا  
مگر اس سارے وجود میں  
کوئی حرکت، کوئی دھڑکن نہیں تھی  
پھر میں نے اپنی آنکھوں کا پانی پنچوڑ کر

۳۶۱

دھنک بنانے کی کوشش کی  
دھنک نے مجھ سے کہا  
اپنی قاش قاش کو  
میری طرح کماندار بنا لو  
کوڑے کے ڈھیر جیسے میرے وجود نے  
اس خیال کو بھی خواب سمجھا  
اور میں کمرے کی تنہائی پہن کر بیٹھ گئی  
ان نظموں میں کچلی ہوئی نسائی ہستی کے دکھ کی جو آگ ہے اور ان میں استحوال  
سوزی کی جو کیفیت ہے اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ یہی شدت ان نظموں  
میں بھی ہے جن میں سماجی درد کا اظہار ہوا ہے۔ "تیسرے درجے والوں کی پہلی  
ضرورت"، "نائنٹ میٹر"، "آگ اور برف کے درمیان آنکھیں" جیسی نظموں میں  
عجیب و غریب کڑواہٹ اور آگ ہے۔ ذرا اس مختصر سی نظم کو ملاحظہ فرمائیے:

### حضرت نوح کے زمانے کی کہانی

بدنمائی نہیں دیکھنی چاہتے ہو  
تو ایک آنکھ بند کرو  
اب بھی نظر آتی ہے  
تو دوسری آنکھ بھی بند کرو  
دلخراش آواز سنائی دیتی ہے  
تو دونوں کان بند کرو  
کہ کانوں میں گونج رہ جائے  
تو کان کھولنے کی ہمت ہی نہیں رہتی ہے  
طوفان آنے کا خدشہ ابھی بہت دور ہے



۳۶۲

فلڈ کنٹرول سیل کام کر رہا ہے  
پانی کی زیر زمین گذرگا ہوں کو  
بند کرنے کا،  
کاغذ پہ لکھی تحریر منع ہے تو  
پتوں کو پڑھ لو

کہ زمین بھی تو انسان کو شراب کی طرح  
پی کر مدہوش ہونے کا شوق رکھتی ہے

اس میں بد نمائی کس چیز کا اشارہ ہے۔ دونوں آنکھیں بند کرنا یا دونوں کان  
بند کرنا کیا معنی رکھتا ہے۔ طوفان آنے کا خدشہ ابھی بہت دور ہے، کیوں کہا  
گیا ہے؟ فلڈ کنٹرول سیل سے کیا مراد ہے؟ زیر زمین گزرگا ہیں کیا ہیں؟ یہ  
کیسا پانی ہے اور کیسا طوفان ہے، جو ہر چیز کو بہالے جانے کا امکان رکھتا ہے۔  
آخر میں پتوں پر کی کس تحریر کو پڑھنے کی دعوت دی جا رہی ہے اور زمین انسان  
کو شراب کی طرح پی کر مدہوش ہونے کا شوق کیوں رکھتی ہے۔ ان سب  
سوالوں کے جواب سیاسی سماجی نوعیت کے ہیں۔ کیا اس نثری نظم میں شعری  
یا معنوی جوہر کسی پابند یا آزاد نظم سے کم ہے؟ بعض نظموں میں انسانی ہستی کا  
کرب سیاسی سماجی درد کے ساتھ مل کر اور بھی اذیت ناک ہو گیا ہے کیونکہ  
صنعتی محرومیاں اور بے انصافیاں اصلاً معاشرتی نظام ہی کی پیداوار ہیں اور  
پھر ایک خاص طرح کا جبر ان بے انصافیوں کو برقرار رکھنے میں مسلسل کارفرما  
رہتا ہے۔ یہاں آخر میں شہریار اور جاوید شاہین کی ایک ایک نثری نظم  
پیش کی جا رہی ہے جس سے مندرجہ بالا مقدمے کی مزید توثیق ہوگی:

ایک نظم

کیا تمھیں یاد ہے

۲۶۳

تم نے رات کے ہاتھ پر قسم کھائی تھی  
کہ صبح کے سورج کی تلوار کی چمک  
اور کاٹ سے  
تم خوف زدہ نہیں ہو گے  
اور اپنی آنکھوں میں  
تم نے خوابوں کے جو خزانے چھپا رکھے ہیں  
انہیں کسی ایسے آدمی کو  
بہ طور تحفہ دے دو گے  
جو تم سے زیادہ  
بلند حوصلہ، نڈر اور جری ہو  
تو اب کیا سوچتے ہو

(شہر یار)

### عدالت کو کیسے سمجھاؤں

صبح منہ اندھیرے  
میں نے گھر کا دروازہ کھولا تو  
دہلیز پر  
آنے والا۔ دن کی لاش پڑی تھی  
ناوارث لاش  
ایک میلی چادر میں لپیٹی تھی  
نہ جانے کون اُسے  
رات کی تاریکی میں  
میرے گھر کے سامنے پھینک گیا تھا  
میں ایک شریف شہری ہوں



۳۶۴

محلے میں میری کسی سے دشمنی نہیں  
میں تو کبھی ادبچی آواز سے بولا تک نہیں  
پھر مجھے پریشان کرنے کے لیے  
یہ حرکت کس نے کی؟  
پولیس کو مجھ پر شبہ ہے  
وہ لاش ننگی کر کے  
چادر اپنے قبضے میں لے چکی ہے  
اُس کا موقف ہے  
کہ یہ وہی چادر ہے  
جسے میری بیوی  
اپنے بدن پر لپیٹ کر  
عدالت کے سامنے پیش ہوئی تھی  
اور فحاشی کے الزام سے  
بری قرار پائی تھی  
میں تسلیم کرتا ہوں  
کہ پولیس کا موقف درست ہے  
لیکن قصور میرا بھی نہیں  
میں نے تو اس چادر سے  
گھر کی چار دیواری بنالی تھی  
پھر وہی چادر  
ایک بے حد ضرورت مند  
مجھ سے خدا کے نام پر  
مانگ کر لے گیا تھا  
اب میں عدالت کو کیسے سمجھاؤں

کہ میرے ساتھ تو  
خدا کے نام پر  
بہت بڑا دھوکا ہوا ہے

(جاوید شاہین)

(۵)

اس سلسلے میں ابھی چند نکات مزید غور طلب ہیں۔ اول یہ کہ مغرب میں یہ تحریک دو سو برس پرانی ہے۔ انگریزی میں نثری نظم کم و بیش آزاد نظم ہی کا ایک روپ ہے۔ اردو میں اس کا رواج پہلے کیوں نہیں ہوا، اور اب کیوں سراٹھا رہا ہے؟ اس کا آسان جواب یہ ہو سکتا ہے کہ کسی بھی زبان میں کوئی رجحان اسی وقت زور پکڑتا ہے جب اس کے لیے زمین ہموار ہو۔ اردو میں عروض کی جگر بندیاں سخت ہیں۔ آزاد نظم نے تقریباً نصف صدی کے ارتقائی عمل میں انہیں کچھ نرم کیا ہے۔ نثری نظم اردو میں آزاد نظم کے راہِ سخن ہونے کے بعد ہی آ سکتی تھی۔

دوسری بات یہ ہے کہ نثری نظم کے رد میں بعض احباب نے ایسی مثالیں پیش کی ہیں کہ اصلاً نثر ہیں لیکن ان کو شاعری کی طرح لکھا جاسکتا ہے۔ نظیر صدیقی نے محمد حسین آزاد، نیاز فتحپوری، اور ابوالکلام آزاد کی نثر سے مثالیں دی ہیں۔ شمس الرحمان فاروقی نے خطوطِ غالب سے ایسے نمونے پیش کیے ہیں۔ انہوں نے انتظار حسین، سریندر پرکاش اور انور سجاد کی تحریروں سے بھی اسی طرح کا استنباط کیا ہے، اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ان عبارتوں میں اور آج کی نثری نظم میں کوئی فرق نہیں۔ یہ نتیجہ دراصل ان کے اس مقدمے سے تقویت حاصل کرتا ہے "اگرچہ یہ درست ہے کہ کبھی کبھی نثر، نظم بن سکتی ہے لیکن نظم کبھی نثر نہیں بن لیتی" (لفظ و معنی) یہ بیان متناقض ہے کیونکہ اگر نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی تو وہ



کون سا اصول یا دلیل ہے جس کی رُو سے کبھی کبھی نثر، نظم بن سکتی ہے۔ میری حقیقت رائے میں جس طرح نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی، بالکل اسی طرح اس کا الٹ بھی صحیح ہے کہ نثر کبھی نظم نہیں بن سکتی۔ اس لیے کہ شاعر یا مصنف کے ارادے یا نیت کو نثر یا نظم کی تعریف میں خاصا دخل حاصل ہے جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں۔ نثر میں اگر کبھی شعری پیرایہ در آتا ہے، تو وہ اتفاقی ہے، اختیاری نہیں اور اس کو نثر کے سیاق و سباق سے الگ کر کے نظم کے طور پر لکھنا اس کے نثری قالب، منطقی ترتیب اور فطری حیثیت کو اسی طرح مجروح کرنا ہے جس طرح کسی نظم کو نثر کے طور پر لکھنا۔ نظم جس طرح منفرد اظہاری اکائی ہے اور اس کی نثری تقلیب غیر ادبی فعل ہے، اسی طرح نثر بھی ادبی اکائی ہے اور اس کے کسی حصے کی نظمیہ تقلیب بھی ویسا ہی غیر ادبی فعل ہے۔ اگر اس دلیل کو رد بھی کر دیا جائے (اگرچہ یہ رد خلاف اصول ہوگا) تو بھی اس سلسلے کی سب سے اہم بات فنکار کا منشا اور حق انتخاب ہے، اور اس پر کسی طرح کی پابندی عائد کرنا گویا فنکار کی تخلیقی آزادی سے انکار کرنا ہوگا۔ تسلیم کہ فنکار نثری نظم سے ملتا جلتا شعری اظہار انشائیہ یا افسانے میں کر سکتا ہے جس کی متعدد مثالیں موجود ہیں، لیکن اگر وہ افسانہ یا انشائیہ کے صنفی تقاضوں سے بے نیاز ہو کر اس شعری اظہار کو نثری نظم کی صورت میں پیش کرنا چاہے، تو کیا اسے ایسا کرنے سے روکا جاسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب اثبات میں نہیں دیا جاسکتا۔

تیسری بات یہ ہے کہ کیا نثری نظم کے لیے واقعی صنف کی اصطلاح استعمال کی جاسکتی ہے جیسا کہ اکثر مورہا ہے۔ کیا نثری نظم کو صنف کہنا ہماری زیادتی نہیں، کیونکہ صنف تو بہر حال نظم ہے۔ غرض پابند نظم اور اس کی اقسام، آزاد نظم، معری نظم، یہ سب نظم کی ہیئتیں ہیں، اسی طرح نثری نظم بھی نظم کی محض ایک ہیئت ہے۔ یہ الگ سے کوئی صنف نہیں۔ اسے صرف ایک ہیئت تسلیم کر لیا جائے (جو یہ واقعی ہے) تو صنفی جواز کا سوال خود بخود کالعدم ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد اگر کوئی سوال واقعی رہ جاتا ہے اور پوچھا جاسکتا ہے، تو وہ نثری نظم



کے ہنیتی جواز کا ہے۔ اور جہاں تک ہنیتی جواز کا تعلق ہے، اس کا کافی دشانی جواب نثری آہنگ والے حصے میں پیش کیا جا چکا ہے۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ جس طرح ایک شعر کی ایک سے زیادہ قرائتیں ہو سکتی ہیں، اسی طرح کسی بھی نثری نظم کی ایک سے زیادہ قرائتیں ممکن ہیں۔ کسی نثری نظم کے ایک کلمے یا مصرعے کو ایک شخص ایک طرح سے پڑھ سکتا ہے، اور دوسرا دوسری طرح سے۔ یعنی کوئی کسی لفظ پر زیادہ زور دے سکتا ہے، اور کوئی کسی اور لفظ پر، نیز سُر لہر کا بھی فرق ہو سکتا ہے۔ اس سے سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا آہنگ غیر معین ہے، اور اس کی نظریاتی بنیاد نہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ بنیاد ہے اور یقیناً ہے جیسا کہ ہم نثری آہنگ والے حصے میں ثابت کر چکے ہیں لیکن آہنگ بھی دراصل لفظ کی طرح معنی سے جڑا ہوا ہے۔ جس طرح شعر میں مختلف قرائتیں مختلف مطالب کے اعتبار سے ہوتی ہیں، اسی طرح اگر کسی نثری نظم کی یا اس کے کسی حصے کی کوئی دوسری قرأت ہو سکتی ہے، تو وہ معنی ہی کے اعتبار سے ہوگی جس کا شعری زبان میں امکان ہوتا ہے اور ہونا چاہیے۔ لیکن کوئی بھی قرأت خواہ وہ کم مختلف ہو یا زیادہ، مبنی ہر حالت میں آہنگ ہی پر ہوگی، یعنی اس میں طول، بل اور سُر لہر کی صفات لامحالہ ہوں گی، اور یہ انہیں اصولوں کے تابع ہوں گی جو نثری آہنگ والے حصے میں بیان کیے جا چکے ہیں۔ گویا ہر قرأت کا آہنگ لائق تجزیہ ہے، اور یہ مبنی براصول ہے۔ واضح رہے کہ ہر وہ ہیئت جو مبنی براصول ہے اور لائق تجزیہ ہے، اس کا نظریاتی وجود ثابت ہے۔

پس ثابت ہوا کہ :

- ۱۔ نثری نظم وزن و بحر پر مبنی عروضی نظام کی نفی ہے۔ جو چیز عروضی نظام میں کسی طرح بھی مصنوعی موزونیت کی جان ہے، وہ نثری نظم کی نفی ہے، اور جو چیز نثری نظم کی جان ہے یعنی زبان کا فطری آہنگ وہ با وزن شاعری کی نفی ہے۔



۲۔ نثری نظم کی تکنیکی بنیاد نثری آہنگ پر ہے۔ نثری آہنگ تجزیاتی نوعیت رکھتا ہے اور اس کی شناخت کی جاسکتی ہے، اگرچہ اس کی پیروی کے لیے کسی التزام کی ضرورت نہیں کیونکہ یہ زبان کے فطری آہنگ پر مبنی ہے۔ اس کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ یہ زبان کے فطری آہنگ کی آزادی کو بروئے کار لانے کی ضمانت فراہم کرتا ہے۔

۳۔ ایسی تمام تحریریں جنہیں شاعر نظم کی طرح پیش کرے، انہیں نظم کی طرح پڑھنا اور جانچنا چاہیے۔ چنانچہ نثری نظم بھی جس کو نظم کی طرح پیش کیا جائے، نظم ہے۔ نثری نظم صنف نہیں، محض ہیئت ہے۔ صنف نظم ہے جس کی متعدد ہیئتیں اقسام ہیں۔ نثری نظم بھی نظم کی ایک قسم ہے۔

۴۔ نثری نظم میں زبان کے تخلیقی استعمال یعنی شعری استعمال کی بڑی اہمیت ہے۔ یعنی لفظ و معنی میں ایک اور ایک کی نسبت نہیں ہے، بلکہ ایک یا دو، یا دو سے زیادہ کی نسبت کا امکان ہوتا ہے۔ نیز ضروری ہے کہ معنی کی ترسیل کے با وصف زبان قائم بالذات ہو۔

۵۔ نثری نظم میں شدت احساس، ارتکاز اور وحدت تاثر کی وہ جملہ خصوصیات ہونی چاہئیں جو پابند نظم یا آزاد نظم میں پائی جاتی ہیں۔

۶۔ نثری نظم میں لفظوں کی ترتیب اسی طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے جس طرح عام بول چال یا مکالمہ میں ہوتی ہے۔ البتہ کلموں کی پیش کش سطروں اور بندوں میں اسی طرح ہو سکتی ہے جس طرح بالعموم آزاد نظموں میں ہوتی ہے۔

۷۔ نثری نظم کا ڈھانچہ اگرچہ اکثر و بیشتر واقعاتی ہوتا ہے، اور اس میں کہانی کی سی کیفیت ہوتی ہے، لیکن اس کا معنیاتی تفاعل تمثیلی/علامتی/استعاراتی/رمزیہ ہوتا ہے جو اپنی وسعت کے اعتبار سے غیر واقعاتی

ہوتا ہے، اور آفاقی نوعیت رکھتا ہے۔

۸۔ نثری نظم کی بنیاد اگرچہ اوزان و سحر کے کسی ایسے تصور پر ہرگز نہیں جو موزونیت کے خود ساختہ سانچوں کا محتاج ہو، تاہم اردو میں نثری نظم کو آزاد نظم ہی کی توسیع سمجھنا چاہیے کیونکہ مغربی زبانوں اور پر مغیر کی بہت سی علاقائی، ہند آریائی اور دراوڑی زبانوں میں آزاد نظم کی ایسی شکلیں موجود ہیں جن میں لفظوں کی ترتیب اوزان و سحر کی بنا پر نہیں بلکہ نثری آہنگ کی بنا پر قائم ہوتی ہے۔

آخر میں پروفیسر آل احمد سرور کا شکریہ واجب ہے کیونکہ یہ مضمون ان کی فرمائش پر لکھا گیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا اور شمس الرحمان فاروقی کا شکر گزار ہوں کیونکہ ان کی آرا اس مضمون کا محرک ثابت ہوئیں۔ آہنگ والے حصے کے شمول پر پروفیسر مسعود حسین خاں نے بھی اصرار فرمایا، ان کا بھی شکر گزار ہوں۔

اس مضمون میں پیش کردہ بہت سی آرا سے اختلاف کیا جاسکتا ہے۔ میں پچھلے کئی برسوں سے اس بارے میں جو کچھ سوچتا اور محسوس کرتا رہا ہوں، وہ میں نے عرض کر دیا ہے جن نظموں کو میں نے پیش کیا ہے، ان سے اور بہت سی دوسری نظموں سے جن کی تفصیل کا یہ مضمون متحمل نہیں ہو سکتا تھا، میں اسی طرح لطف اندوز ہوتا ہوں جس طرح بعض اچھی پابند یا آزاد نظموں سے۔ اس بات کو بہر حال نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ کئی دوسری زبانوں میں آزاد نظم لامحدود آزادیوں کی وجہ سے نثری نظم کو گود لیے ہوئے ہے۔ چنانچہ ان زبانوں میں نظم خواہ پابند نظم ہو، آزاد نظم ہو، یا نثری نظم ہو، اسے نظم ہی کہا جاتا ہے۔ اردو میں بھی اگر نثری نظم کے نام پر لکھی جانے والی تخلیقات میں شعری جوہر ہے، تو ان کو نظم کہنا چاہیے۔ اگر ان تخلیقات میں واقعی تخلیقی جوہر ہے، تو یہ تخلیقات آئندہ اسی مزید تخلیقات کے لیے راہ ہموار کریں گی، اور یہ رجحان بتدریج راسخ ہوتا جائے گا۔ نظم، نظم ہے اور اگر اس میں زندہ رہنے کی صلاحیت ہے، تو وہ باقی رہے گی، ورنہ خود بخود کا عدم ہو جائے گی۔

(ستمبر ۱۹۸۸ء)



## خواجه حسن نظامی کی نثری ارضیت

خواجه حسن نظامی کا نام اردو کے ان ادیبوں میں ہمیشہ احترام کے ساتھ لیا جائے گا۔ جو اردو کی اردویت کے رمز شناس تھے اور جنہوں نے اپنے زورِ قلم سے اردو کے حسن کو نکھارا اور اس کی کشش کو سب سے تسلیم کرایا۔ ان کی تصانیف کی تعداد سینکڑوں تک پہنچتی ہے۔ وہ صوفی اور درویش درویش تھے اور انہوں نے جو کچھ بھی لکھا، معاشرے کی دینی، اخلاقی اور روحانی اصلاح کے لیے لکھا۔ وہ تصوف کی ایک ایسی مہتمم بالشان روایت کے امین تھے جس کے فیوض و برکات برصغیر کی تہذیب اور روحانی تاریخ کا حصہ ہیں، اور جس کے نورِ ہدایت سے کروڑوں دلوں کو باطنی سکون کی دولت نصیب ہوئی۔ روحانیت کی یہ روایت صدیوں پرانی ہے، اور اردو زبان و ادب پر اس کا گہرا اثر رہا ہے۔ صوفیہ کا رابطہ چونکہ عوام سے تھا، اس لیے انہوں نے ہمیشہ عوام کی زبان کو ترجیح دی اور اردو کے سادہ اور سہل اسلوب کو اختیار کیا تاکہ اپنے مطالب کو عوام کے دلوں تک پہنچا سکیں۔ خواجہ حسن نظامی نے بھی سلیس اور عام فہم زبان کو اپنایا۔ انہوں نے ایک جگہ لکھا ہے :

”ہمارے مخاطب بجاہل لوگ ہیں۔ ہم کو ان کی زبان میں بات کرنی

رہے۔ پڑھ لکھنے لوگوں کو سمجھا دینے کے لیے ہمارے اردوں پر لکھنے کا عالم ناپائید

منوجد ہیں، مگر ان عربیوں کا کوئی شہسہ نہیں۔“

مولوی عبدالحق اس معاملے میں ان سے بھی آگے تھے۔ خواجہ صاحب کا مسئلہ تو ان کے قارئین اور ارادت مندوں کا تھا۔ مولوی صاحب سادگی اور سہولت کا رشتہ اردو کے لسانی مزاج سے جوڑتے ہوئے لکھتے ہیں :

”آج کل اپنی جہالت چھپانے یا اپنی علمیت جتانے کے لیے خواہ غلوۃ بعض لوگ عربی فارسی ترکیبوں اور مشیکن اور دقیق الفاظ کا بوجھ دے چارٹی اردو کی گردن پڑا رہے ہیں کہ وہ اس کی متعین نہیں ہو سکتی۔ یہ اردو کی ترقی نہیں سنتری رہے۔ کوشش یہ ہونی چاہیے کہ اردو مقبول ہو۔ مگر ان کی تعریروں سے وہ مرزد ہوتی رہے۔ جو فصاحت سادگی میں رہے، وہ ان پیچیدہ تعریروں میں کہناں۔ یہ گھر کوئی خواجہ صاحب سے سیکھے۔“

خواجہ صاحب نے سادہ و سلیس زبان کو تو اپنایا، لیکن ان کا اصل کمال اس میں ہے کہ انہوں نے نہ میں ایسا طرز اور ایسا پیرایہ بیان اختیار کیا کہ خشک اخلاقی و روحانی و اصلاحی مباحث کو مذہب یا تصوف کے دائرے سے نکال کر ادب میں لے آئے۔ ان کی تحریروں کا غالب محرک شاید یہ جذبہ ہے کہ ان کی آواز دل سے اٹھے اور دل پر اثر کرے۔ خود انہوں نے اعتراف کیا ہے ”یہ تحریریں ان کے لیے میں جو دل رکھتے ہیں۔“ مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ :

”خواجہ حسن نظامی کی عبارت میں چونچلا رہے، جو بیدھی سادی ہات کو پھول کی طرح شگفتہ کند بنا رہے۔“

لیکن یہ خوبی ان کی سب تحریروں میں یکساں نہیں ملتی۔ خواجہ حسن نظامی نے دینی مضامین بھی لکھے، قصے کہانیاں بھی لکھیں، تاریخی واقعات بھی لکھے، اخبار نویس اور صحافت بھی کی، لیکن ان کی عبارت کے جوہر ان چھوٹے چھوٹے مضامین ہی میں کھلتے ہیں جن میں سیدھی سادی باتوں کو انہوں نے اپنے چونچلے یعنی شریک تخلیقیت سے ”پھول کی طرح شگفتہ“ کر دیا ہے۔ یہی وہ تحریریں ہیں جن کے ذریعے انہوں نے موصیانہ مضامین کو تصوف سے نکال کر ادبی سطح پر پیش کیا۔ یہ مضامین چھوٹی چھوٹی معمولی چیزوں پر ہیں مثلاً دیا سلالی، لالین، کولہ، پتھر، مٹی کا تیل، مکتی، اداس، روٹی، سٹولی، پسینہ، ہچکی، ایسی



تحریروں میں بات سے بات پیدا کرتے ہوئے جس طرح تمثیل اور تجسیم کے پیرائے میں خواجہ صاحب نے بذکرہ سنجی کا حق ادا کیا ہے، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ اردو میں مضمون یعنی انشائیے کا وجود تو پہلے سے تھا اور تمثیلی مضامین یا کہانیاں بھی لکھی جا چکی تھیں، لیکن اس نوعیت کے عارفانہ انشائیے جن میں تصوف و ادبیت کا امتزاج ہوا، اس سے پہلے نہ تھے۔ اس رنگ کی ابتدا کرنے والے خواجہ صاحب ہی تھے، اور یہ انھیں کے ساتھ ختم بھی ہو گیا، اگرچہ بہتوں نے تقلید کی کوشش کی لیکن کسی سے نہج نہ سکا۔ خواجہ صاحب کی کاروباری دینی اور صحافتی تحریروں کے مقابلے میں معمولی چیزوں پر لکھے گئے یہ چھوٹے چھوٹے مضامین ہی ان کا اصل ادبی کارنامہ ہیں، اور یہی اردو ادب میں ان کی شہرت اور بقا کے ضامن بھی ہیں۔ پال والیری نے زبان کے ادبی استعمال کے بارے میں بڑی پختہ کی بات کہی ہے کہ زبان کا مقصد چونکہ تریسیل ہے اس لیے عام زبان معانی کی ترسیل کے ساتھ ساتھ تحلیل ہو جاتی ہے، یعنی الگ سے اس کا کون وجود باقی نہیں رہتا۔ اور اگر وجود باقی رہے یعنی زبان اپنی حیثیت سے قائم بالذات رہے تو یہی اس کی ادبیت کی پہچان ہے۔ خواجہ صاحب کے مضامین اس اعتبار سے ادبی امتیاز کے حامل ہیں کہ ان میں مطالب کی ترسیل کے ساتھ ساتھ زبان کی اپنی حیثیت بھی برقرار رہتی ہے۔ ان مضامین کے انشائیہ بن کی زبان کی اس خوبی نے بنایا ہے جس کی شیرازہ بندی، فکری ندرت، بات میں بات پیدا کرنے کے نکتہ اور سرائے کی چیزوں میں روحانی جہت دیکھنے کی صلاحیت سے مونی ہے۔ خواجہ حسن نظامی کے اسلوب کی سلاست و لطافت اور رد و مرے و محاورے کی سب نے داد دی ہے، لیکن ان کی شکر کا نسب نامہ جس طرح مؤرخین آزاد یا غالب سے ملایا جاتا ہے، اسلوبی اعتبار سے وہ مناسب نہیں ہے۔ اگرچہ خواجہ صاحب نے محمد بن آزاد کو اپنا معنوی استاد تسلیم کیا ہے، لیکن ایسا صرف تجسیم و تمثیل کے انداز کی حد تک ہے تو بہر حال خواجہ صاحب کے یہاں بڑے پیمانے پر نہیں ملتا۔ خواجہ صاحب کی شکر کا مزاج محمد حسین آزاد کی شکر سے جو انتہائی مزین اور سبکی شکر ہے، بنیادی طور پر مختلف ہے۔ اس طرح جن لوگوں نے خواجہ حسن نظامی اور غالب کی شکر کا ذکر ایک سانس میں کیا ہے، اور کہا ہے کہ بس فرق صرف اتنا ہے کہ غالب کی طنز و طعنت کی جگہ خواجہ صاحب کے یہاں سوز و گداز نے لے لی ہے، تو یہ بھی کچھ صحیح نہیں، کیونکہ یہ اسلوب شخصیت کا آئینہ ہوتا ہے اور دونوں کی شخصیتوں میں قطبین کا فرق ہے۔ کہاں غالب کی اتناست اور کہاں خواجہ صاحب کی سپردگی! کہاں امارت کی خوبو اور کہاں عوام سے خطاب کی ضرورت۔

۳۷۳

مرکالے کے استعمال سے البتہ دھوکا ہو سکتا ہے۔ غالب کے یہاں مرکالے کا استعمال ذاتی وجہات کے اظہار اور ایک نئے ادبی طرز کی طرح ڈانٹنے کے لیے ہے، جبکہ خواجہ صاحب کے یہاں یہ غوام کے دل تک پہنچنے کے لیے ہے۔ چنانچہ اس سوال کو بعد میں لیا جائے گا کہ اگر خواجہ حسن نظامی کے اسلوب کا رشتہ کسی سے ملانا ہے تو اس انداز کی شرکاء کا بعد کون ہے۔

خواجہ حسن نظامی کی شرکی ایک نمایاں خوبی اس کی وارفتگی اور سپردگی ہے۔ ان کے بیشتر مضامین میں ایک مقام پر پہنچ کر مناجات کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس سطح پر ان کی شرک کے جوہر کھلتے ہیں۔ ملاوہ امدی نے تصدیق کی ہے کہ خواجہ صاحب کو مضامین میں حالتوں میں سو بھٹتے تھے، گانے یا سماع میں، تھیرپڑ یعنی ڈرامے میں یا کسی آشفستہ حال عاشق کو دیکھنے سے۔ اس سے غالباً ان کے حساس دل پر چوٹ سی لگتی تھی اور یہی چوٹ شرکی تخلیقیت میں اپنی تلہیر کی راہ تلاش کر لیتی تھی۔ ذیل کے اجزا میں احساس کی محویت ملاحظہ ہو :

” میری بیٹی خوربانو نے پاؤ پارہ قرآن شریف کا منج سے شام تک یاد کر لیا  
 // پٹانے والے نے آنا گوندھا تھا // اب روٹی پکا رہی ہے // مگر میں اس کو کعبہ کی  
 کالی چادر میں / مریںہ کے سبز غلاف میں / اجیر کے صندل میں / دہلی کے نظام الدین  
 میں / نماز کے سجدے میں / بیوہ کی آہ سرد میں / یتیم کی آہ سرد میں / یتیم کی چشم تر  
 میں / منظلوم کی مایوسی میں / ظالم کی خود فراموشی میں / ڈھونڈ چکا // ہر دروازہ  
 کی کنڈی بجا چکا // آنسو بھی بہائے / ہاتھ بھی پھیلائے / لیکن اس کا دامن نصیب  
 نہ ہوا // میں نیا گرفتار نہیں ہوں // میری اسیری پرانی ہے // نگراب بھی مجھ کو فریاد  
 کوئی نہیں آتی // اس کی ناز برداریاں نہیں جانتا / کوئی ہے جو مجھے بتائے کہ میں اسے  
 کیوں کر پاؤں //

(کعبے والے خدا کو کیوں کر پاؤں)

” موسیٰ کے زمانہ کا چر دا ہا ہوتا / تو تجھ کو اپنے گھر بلاتا / پاؤں دباتا / سر دھلاتا /  
 ٹھنڈا دودھ پلاتا / تو سوتا / تو پنہا بھلتا / تو سوتا / تو گانا گاتا / روتا رلاتا /  
 جاتا تو روتا / پیریں پڑتا / ہاتھ جوڑتا //



داتا تو کہاں ہے / میرے سن کی بپا کے دیکھن ہار / مولا / مولا / سن / الجھنوں  
 میں ہوں / گردنوں میں ہوں // بے قراری دیکھ / آہ دزاری دیکھ / اشکباری دیکھ //  
 // آنسو دے / ان میں نہاؤں / سوزش دے / تراپوں / لوٹوں / تجھ کو پاؤں /  
 بلال کا دل دے / اور آستان پر ٹکراؤں // عزت تجھ سے ہے / ذلت تجھ سے ہے /  
 میرے پر بھو بھگوان // اپنے بھگت کے بس میں آجا / دے جا / دنا جا //  
 // یہ رات کیونکر کئے / تو یاد آتا ہے / کلیجہ منہ کو آتا ہے / اپنے داس کو درشن  
 دے / زوہپ دکھا / جلوہ افروز ہو / آنکھ بے ہوش / اور من سنش ہو / کس کا بلقان /  
 کیسا ایران / تیری رحمت کا چشمہ / اور اس میں اشنان / اس میں میں دونوں جہان //  
 دین اندھیری / بدلی کانی / رستہ بھاری // دشمن سر پر / غفلت دل میں // باتھ پکڑا /  
 بھگوان / میں قربان // تجھ کو دیکھوں / اور نہ دیکھوں کوئی / سبب ہوں / تو کہے / گرم //  
 شوکت والے / طاقت والے / توڑوں / در سنگینوں والے / زخموں اور مریم والے /  
 دکھ کے کرتا سکھ سردپ / تیرے بھوکے / تیرے پیاسے // یہ ہے اچھا / تو ہو پاس /  
 پھول بھی تو / خار بھی تیرا / نور بھی تو / ناز بھی تیری / آنکھیں میری / سب کچھ تیرا / اور زمین  
 کے اندر ڈیرا تیرا / بس میں آ بھگوان //  
 // سر ہے حاضر کھنچے گٹاری / عشق کی گنی جتا باری / مست پکاریں / دست بن جائیں  
 / جزو کو تیا گیں / گل ہو جائیں / شرب پیئیں / بکتہ دیکھیں / بیچ سمندر عینہ لگا دیں / مہدی  
 پاؤں گنجیں / ان کے آگے ہن کر کوئیں / تیر جلیں سب سینوں پر / دشمن بھدے  
 سنگینوں پر //

(بھگت کے بس میں آ بھگوان)

یہ نثر تخیلی سرشاری کا پتہ دیتی ہے اس نئے دارستگی کے ساتھ اس کی آہم خوبی اس کا صوتی آہنگ اور  
 متوازی کلموں کا فیرا رادی وغیر شعوری استعمال۔ مسمیہ بول لویہ (SAMUEL LEVIN) نے زبان کے  
 ادبی حسن کی ایک سچاں COUPLINGS کے استعمال کو فرمایا ہے، یعنی ایسے کلموں یا صرخی وغوی اجزا کی ہم آہنگی  
 یا تکرار جن میں صوتی، صرخی یا نونی مطابقت ہو۔ خواہر صاحب کی نثر میں قدم قدم پر اس کی مثالیں ملتی ہیں۔

علمِ بزیج میں سمجھ و درمچھ کا تصور پایا جاتا ہے، لیکن دونوں کی بنیاد حروفِ یادوں کی محدود اور جائز مطابقت پر ہے، جبکہ COUPLINGS کا تصور اس سے کہیں زیادہ متحرک، وسیع اور جامع ہے اور یہ ہر طرح کی حرفی و نحوئی اور موسیقی مطابقت اور متوازنیت پر حاوی ہے۔ مثلاً کلمہ اسمیہ کی جگہ اسمیہ خواہ وہ ایک لفظ کا ہو دو کا یا زیادہ کا یا فعلیہ کی جگہ فعلیہ نیز مطابقت صرف حروف کی نہیں، موسیقی نظام کی یا پورے اجزائے کلام کی بھی ہو سکتی ہے۔ خواجہ صاحب کے یہاں جگہ جگہ پر یہ چیز فطری طور پر پیدا ہو گئی ہے۔ اور جو اقتباس پیش کیا گیا اسے اس نظر سے ایک بار پھر ملاحظہ کر لیا جائے۔ دو آڑی میکر فون کے درمیان جتنے کلمے ہیں ان میں باہم دیگر متوازنیت ہے۔ یہ متوازنیت کی قسم کی قسم ہے جس کی تفصیل میں جاننے کا یہ موقع نہیں۔ صرف ایک نظر دیکھ لینے ہی سے اس کا احساس ہو گا کہ اس نثر کی موسیقیت اور ادبیت میں اس فیہرادی متوازنیت اور مطابقت کا گہرا ہاتھ ہے۔

ان تمام جملوں میں خطاب کی کیفیت ہے۔ خواجہ صاحب کی تحریروں میں خطاب کہیں خدا سے ہے، کہیں بے جان اشیاء سے اور کہیں ہزاروں لاکھوں ارادت مند انسانوں سے۔ اس نثر میں مکالمے سے کام لینے کا؟ اور بھی یہی ہے۔ اسلوبیاتی اعتبار سے اسے مکالماتی نثر کا نام دینا نامناسب نہ ہو گا۔ خواجہ حسن نظامی کے مکالماتی اسلوب نے کہیں کہیں سنگینی زبان سے بھی فیضان حاصل کیا ہے۔ غدر کے افسانے، بیگمات کے آنسو اور میضامین میں موقع محل کی رعایت سے دہلی کی عورتوں کی زبان اور درویش کی چمک دیکھی جا سکتی ہے:

”یہ غریب نہیں، بڑی قسط مر ہے۔ میں نے آواز دی کہ ذرا نیچے کو سلا دے  
تو کانڈیں میں بول مار کر چپ ہو گئی اور سنی ان سنی کر دی؟“

\_\_\_\_\_ بیگمات کے آنسو

”تہور خان کی بیوی آخر کا نثر و سن کر جل کر بابت ہو گئی اور دانست پس کر  
بولیں، اللہ اللہ اس بلی کی سی آنکھوں والی کو یہ دن ملے۔ اگر اس کی چوٹی پکرا کر بھری  
مخفل میں جوتیاں لگاوائیں تو میز نام لپٹ کر رکھ دینا؟“

\_\_\_\_\_ آواز دکنی، شادی

”کیا اس کی مٹا مٹی ہے یا کانوں سے بہری۔ ہونچے کے پلٹنے کی اسے خبر نہیں



ہوتی یا تصانی ہے کہ شغی سی جان کو بھڑکار کھا ہے۔

بیوی کی تعلیم

اس شرکی ایک اور خوبی اس کا پراکرتی احساس ہے۔ خواجہ حسن نظامی کے کئی مضامین کے عنوانات یوں ہیں ”ہر دوری گنگا کے کنارے“، ”پختا من مورتی“، ”اس کے بھرے تو نے من“، ”ہم میں بالک ایک پتا کے“، ”بعگت کے بس میں ابھگوان“، ”پر دیسی مہتم دیکھی تہاری پیت“، ”گیان کتھا“، ”شلا کی دیسی ماما“، ”من کر ایک دھوبی“، ”کانڈی گھاٹ پر“، ”رام اُپدیش“، ”ایکو برہم دو تیو ناستی“۔ لیکن ان عنوانات سے یہ قیاس نہیں ہونا چاہیے کہ خواجہ حسن نظامی کی پراکرتیت صرف انھیں مضامین تک محدود ہے۔ یہ چونکہ ان کے تخلیقی مزاج کا حصہ ہے، اس کی جھلک ہر جگہ دیکھی جاسکتی ہے، اور اس کا معنوی اور اسلوبیاتی رشتہ لوک ساہتیہ کی اس عظیم روایت سے مل جاتا ہے جو صوفیہ حضرات کی عوامی زندگی کے طور پر ہر دور میں کم و بیش موجود رہی ہے۔ ہندوستانی ادبیات اور یہاں کے لوک ساہتیہ میں صوفیہ کا جویش بہا حصہ ہے، وہ دھرتی کے اسی احساس کی ترجمانی کرتا ہے۔ اسی روایت کا ایک سراہندہ سطحی کے ہندوستانی سنگیت سے اور دوسرا ادبیات سے جڑا ہوا ہے۔ کہیں یہ احساس راگ راگینوں میں ڈھل کر ابھرتا ہے، اور کہیں یہ ہولیوں، ٹھمریوں، اورے دیپلو اور سبندت کے بول بن کر کانوں میں رس گھونٹتا ہے۔ قدیم صوفیہ حضرات سے ہندی کے جو کلمات، اجنایا رنیتہ غزلیں منسوب ہیں۔ وہ بھی اسی کیفیت کی تصدیق کرتی ہیں کہ صوفیہ کا رشتہ ہندوستانی زبان کی لوک روایت یعنی عوامی روایت سے کبھی قطع نہ ہوا۔ گنہگار، شرف المذہب، بوعلی قلندر، نظام الدین



تقاضوں کی اور اپنی دھرتی پر سیر رکھنے کی یعنی لاکھوں کر دڑوں لوگوں سے ان کے شعری اگلی سرشوری احساسات کی سطح پر ان سے ہم کلام ہونے کی ہے۔ خواجہ حسن نظامی کی شری سے ظاہر ہے کہ ان کو عوامی تقاضوں کی اہمیت کے اس راز کا عرفان تھا۔ ان کی تحریریں اکثر جگہ ان کا پراکرتی احساس بے تابانہ ابھرتا سامنے آتا ہے اور پھر ٹوٹے کے پورے اجزا اسی کیفیت میں جو جاتے ہیں۔ ہم نے شروع میں کہا تھا کہ خواجہ حسن نظامی لکھال یہ ہے کہ انھوں نے روحانی اور اخلاقی مسائل کو مذہب یا تصوف کے دائرے سے کال کر ادب میں داخل کیا۔ اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ انھوں نے اپنی ادبیت کو پراکرتی احساس سے جلا دی، اور اس کا رشتہ لوک سادہ کی صدیوں پرانی اس تاریخی روایت سے جوڑ دیا جس کی کا زفر مائی قدیم صوفیہ کے بیتاں ملتی ہے، اور جس نے تصوف اور بھگتی تحریک دونوں سے فیضان حاصل کیا تھا۔ خواجہ حسن نظامی کو ان کی اہمیت اور پراکرتی احساس کی بنا پر اگر اردو و شری کا نظیر اکبر آبادی کہا جائے تو نامناسب نہ ہو گا۔ دونوں رسمیات سے بالاتر تھے دونوں کی زندگی بے لوث اور بے ریا تھی، دونوں عوام کے لیے لکھتے تھے، دونوں کی ترغیب ذہنی کا تعلق عوام کے تقاضوں سے تھا اور دونوں کی طاقت اور تخلیقیت کا راز ان کی عوامی وابستگی میں پوشیدہ ہے۔ دونوں نے اسی اصناف کو اپنایا جن کا اس وقت زیادہ رواج نہیں تھا یعنی نظیر نے نظم کے مختلف سانچوں کو اور خواجہ حسن نظامی نے مضمون نگاری کو، اور دونوں نے اپنی تخلیقی اور سانی غذا معمولی آدمی سے اور دھرتی کے سینے سے حاصل کی۔

لوک روایت سے صوفیہ کی وابستگی میں اور خواجہ حسن نظامی کی وابستگی میں ایک ہلکا سا فرق ہے۔ وہ یہ کہ جن صوفیہ کے یہاں کرشن جی اور دد کے ہندوستانی اساطیر و علامہ کا ذکر ملتا ہے، وہاں اکثر و بیشتر ہندوستانی احساس اور اسلامی احساس کی دو الگ الگ سطحیں پائی جاتی ہیں۔ اس کے برعکس خواجہ حسن نظامی کے یہاں یہ دونوں سطحیں گھل مل کر ایک ہو گئی ہیں، اور ان کی تخلیقیت ایک طرح کے رموز و علامہ سے دوسری طرح کے مفاہیم کو شدت تاثیر اور دل کو چھو لینے والی کیفیت کے ساتھ ادا کرنے پر قادر ہو جاتی ہے۔ اساطیری اور تاریخی رموز و علامہ کا تہذیبی اختلاف انیز معنوی توسیع پسندی اور ہم آہنگی اتنے بڑے پیمانے پر اردو و شری کہیں اور دکھائی نہیں دیتی۔ اس طرح خواجہ حسن نظامی نے ان رموز و علامہ کو جن کا تعلق دھرتی کے رشتوں اور نسلی تقاضوں سے ہے، ایک نئی معنوی جہت عطا کی ہے جو بجائے خود ایک تخلیقی شان رکھتی ہے۔ بعض مضمین پورے کے پورے اس رنگ



میں ہیں بعض کو وہ ایک رنگ میں شروع کرتے ہیں، پھر دوسری کیفیت طاری ہو جاتی ہے، اور بالآخر دونوں کیفیتیں گھل مل کر ایک مخلوک کیفیت کو راہ دیتی ہیں مثلاً ”سست الست کی دعا“ یوں شروع ہوتی ہے :

”بجلی میں چمکنے والے چاند میں جھلکنے والے رات کے اندھیرے

سورج کی روشنی، آسمان کی بلندی، دنیا کی روانی، جنگل کی سبنائی، لکیری

و در دل داری کہ نالک غرض کی اقامت میں جد، دل کے گھر اے میں خدا

ہم تیرے آگے ہائے جد و جہد ہیں۔ اگر تو غرض بندھے تو ہم کو سر بلند کر

فرش میں ہے تو نہ حق و ثابت قدمی عطا فرما۔ اگر تو غرض جگدھے تو

ہم کو بھی غرض جگد نہ پھینچا۔“

یعنی اس کے بعد یہ دوسری کیفیت ابھرتی ہے :

”اے پروردگار پر شوم، پریم آغا، اگر تو نرگس دھے تو ہم کو سوگن بنا دے۔

نزا کار دھے تو ہماری شکلیں بھی مٹا دے، سگن بن جا، ساکار ہو جا اور اپنی

پندیم شکتی کو دنیا میں پرگٹ کر، ہم کیں دے فریاد نہ کریں۔ تیرے سوا کس کو

دیکھیں۔ اے ملک کہ سیاہ پرش مکان پر نظر خاص رکھنے والے ....

اے ہر دو در کے، اے رے زہنے والے ہم یقین دلاتے ہیں کہ تو بھی دھے

اور کوئی نہ ہیں۔ تو نہ ہوتا تو کچھ بھی نہ ہوتا۔ اگر جو کچھ دھے، کچھ بھی نہیں

تو ہے تو دھے اور نہیں؟

اسی طرح ایک مضمون جو ”منظر فراق“ یعنی وفات الرسول کے بارے میں ہے، یوں شروع

ہوتا ہے :

”پہلی کے سنی بی بی عائشہ کی افسردگی دیکھی نہ ہیں جانی۔ سنت پہنکی

جانی سنت نبی کی سن موہنی، برج کائنات کے سب سے بڑے شام

سند رکی منظور نظر، صدیق کی گود میں چلنے والی، کبھی اُداس، بڈ، نان

سر رسول کو گود میں لیے بیٹھی دھے۔ آج اس کی راجد خانی اس کے

خاندانوں سے چھن رہی دھے۔ آج اس کا دھن دنیا سے مٹا موڑ رہا دھے؟

”ابھی اہل کیا لاڈلی بی بی کو بھول گئے، ایک خط کے پیرائے میں لکھا گیا ہے جس میں امت کی

سُسرال کی طرف سے مدنی میکے سے خطاب کیا گیا ہے۔ سارا مضمون زمینی احساس کی تقلیب اور  
توسیع پر مبنی ہے۔ چند نکلے ملاحظہ ہوں:

”ہائے بابل وہ دن یاد آتا ہے جب میں آپ کی انگنائی میں کھیلتی پھرتی تھی اور  
آپ مجھ کو میٹھی میٹھی نظروں سے دیکھتے تھے۔ میں بگڑتی تھی۔ آپ سنوارتے تھے۔ میں روتی  
تھی آپ آنسو پر ہتھرتے تھے۔ میں فصد کرتی تھی آپ ناز برداری کرتے تھے۔ میری فکر میں آپ نے  
رات کو سونا بھوڑ دیا تھا۔ سات سات دن ناتے جس کے لیے ہوتے تھے، وہ یہی چوٹی  
قسمت کی کنیز ہے۔

ابھی بابل میرا بیاہ رچا دو، ابھی بابل مجھے مہندی لگا دو، ابھی بابل میرا منڈھا۔  
چھو دو، سب پریتوں کے بانس ٹھاؤ، سب باغوں کے پھول چٹے منگواؤ، مجھے۔ ہاگ کی  
چوڑیاں پہناؤ، اپنی زوڈلی کو بیٹول نہ جاؤ۔ وہ تم ہی پر اسرار رکھتی ہے۔“

”مدنی شام سُندر کی مرلی“ میں بھی خواجہ حسن نظامی کے اس اسلوبیاتی، اختلاط کو واضح طور پر دیکھا  
جاسکتا ہے:

”زلغوں والے ہیم پیارے / شرب باسی / موہن کنہیا کی بانسری کے بلبلی /  
جھاری پرست میں کھڑے ہو کر ایسی بجائی / کہ جنم جنم کے دیکھ کلیش دور ہو گئے / ہر روح، آتما،  
ہیو، شرر، سب کو سرشار و پرکیف بنا دیا۔“

”مگر اب زمانہ گزر گیا / راتیں بیت گئیں / شام سندر کی مرلی کی آواز سنائی  
نہیں دیتی / جنگل کے ہرن / باغوں کے مور / آم کی ٹہنی / سب اس پیاری اور سرلی صبا  
کی راہ دیکھ رہے ہیں / جس کی کوک کلیجہ میں ہزک پیدا کرتا ہے۔ برسات کا موسم قریب آیا /  
کالی گھٹائیں اٹھنا سنڈ کر آئیں گی اندک رشن کنھیا کی بانسری کو ڈھونڈیں گی / کوئی چار سمجھ دار  
سکھی سہیلی ایسی نہیں جو شام سُندر کو سندیا لے جائے۔“

یہ مضمون یوں ختم ہوتا ہے:

”آہا وہ دیکھو / شام سُندر مرلی لیے بن سے نکلے / وہ ہمارے سینا پتی تیر  
کان سنہیا لے نمودار ہوئے / اب کوئی دم میں مرسیا باجے گی / اور زمین کی بدلی



۳۸۰

برے گی // ندی نالے سڑکے تھے / گنگا جنا پیا سی بھتیس / ٹھٹ کے تیر تہ سونے  
 تھے // بھگتی کا تھا کال پڑا / ست کے گلے جنباں پڑا //  
 اب برگ کی ترشنا دُور ہوئی / اور چننا من کا نور ہوئی // اب ہر کی آمد آمد ہے /  
 اب ہر کی آمد آمد ہے // سنسار کا دانا آتا ہے / اور ہر کا بھنڈا آتا ہے / پاس کی مری  
 صو رسنہ یے / اور پستک کا مسطور ہے یہ //

اس آفتاب اس میں اور اس سے پہلے جو اجزا پیش کیے گئے، ان میں اس صر فی دنجوی  
 و صر فی مطابقت و متوازنیت کی بھلک بھی دیکھی جاسکتی ہے جس کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا  
 ہے۔ خواجہ حسن نظامی کی نثر کے اس مطالعے کی بنا پر کہا جاسکتا ہے کہ وہ ایک منفرد اسلوب  
 اور طرزِ خام کے مالک تھے جس میں دہلوی زبان کا چٹخارہ اور روزمرے اور محاورے کا لطف،  
 سادگی اور سلاست، باکپن و شگفتگی اور بے کلفی و بے ساختگی کی جملہ خوبیاں تو بھیں ہی، لیکن  
 ان کا کارنامہ یہ ہے کہ جہاں انہوں نے خشک مذہبی اور اصلاحی مباحث کو تصوف کے دائرے سے  
 نکال کر ادب میں داخل کیا، وہاں ان کا رشتہ ہندوستانی لوک ساہت کی پراکرتی روایت  
 سے بھی جوڑ دیا۔ اس رنگ کی تقلید کی کوشش بیسیوں نے کی لیکن کوئی اسے پا نہ سکا۔ خواجہ  
 حسن نظامی کی نثر کا نسب نامہ محمد حسین آزاد یا غالب سے ملانا مناسب نہیں، البتہ اگر اس  
 کا رشتہ ملانا ہی ہے تو اس کا سراغ اس سے بھی پہلے کے زمانے میں لگانا چاہیے۔ چنانچہ  
 زمینی احساس کی اس نثر کا اگر کوئی جدِ امجد ہو سکتا ہے تو وہ میرامن دہلوی ہیں۔ دونوں  
 کے یہاں دھرتی کی بُو باس ہے۔ دونوں کے یہاں دہلوی زبان بغیر کسی تصنع کے سامنے آتی  
 ہے۔ دونوں کے یہاں سارا زور لطف و تاثیر پر ہے۔ دونوں کی عبارت میں بولی بھولی،  
 کہاوتوں اور دوہوں کے اجزا تحلیل ہو گئے ہیں، اور اس طرح میرامن کے زمینی احساس  
 کی دین کا رشتہ خواجہ حسن نظامی کی ارضیت سے مل جاتا ہے۔ دہلوی اردو کو سنوارنے،  
 نکھارنے اور اس کے بھل رُوپ کو پیش کرنے والوں کا جب جب نام لیا جائے گا،  
 خواجہ حسن نظامی کا ذکر احترام سے کیا جائے گا۔

## ذکر صاحب کی نثر: اردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال

ڈاکٹر ذاکر حسین کی تربیتِ اقتصادیات میں ہوئی تھی، لیکن اُن کا دل قومی کارکن کا اور ذہن ادیب کا تھا۔ ماہرِ تعلیم ہونا یا ادیب بننا ان کی زندگی کا کبھی مقصد نہیں رہا، لیکن جس طرح ان کی قومی لگن نے انہیں معلم سے ماہرِ تعلیم بنادیا، اسی طرح ان کی تخلیقی صلاحیت اور شائستگی نے ان کی ہر بات میں ادبیت کی شان پیدا کر دی۔ ان کی قومی اور تعلیمی خدمات نے انہیں اردو میں زیادہ نہیں لکھنے دیا، لیکن جتنا کچھ بھی انہوں نے لکھا، اُس کی مدد سے ان کے اسلوب کے بارے میں رائے قائم کی جا سکتی ہے۔

اردو کا بنیادی اسلوب کیا ہے؟ اس سلسلے میں رشید احمد صدیقی نے اپنے ایک مضمون میں سرسید کے بعد حالی، عبدالحق اور ڈاکٹر سید عابد حسین کی نثر پر بجا طور پر زور دیا ہے۔ ان مصنفین کے ہاں اردو کے لسانی جینیس (GENIUS) سے آگہی اور اس سے انصاف کی کوشش ملتی ہے۔ اردو ایک انتہائی متنوع اور متمول زبان ہے۔ اس کی بنیاد ہند آریائی ہے، لیکن اس میں سامی، ایرانی اور دراوڑی لسانی خاندانوں کے عناصر بھی برسہا برس کا نظر آتے ہیں۔ صوتیات اور لفظیات کی سطح پر لسانی اثرات کی کئی مختلف الاصل پرتیں ایک ساتھ کام کرتی ہیں، اسی طرح جملوں کی ترتیب و تہذیب کے بھی اس میں کئی رنگ ملتے ہیں۔ اردو کی اس رنگارنگی اور تنوع کا مطالعہ اگر اس کی سات آٹھ صدیوں



کی تاریخ کے پس منظر میں کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ شروع ہی سے اس میں اسالیب کے دو دھارے ایک دوسرے کے متوازی بہتے رہے ہیں، اور اردو کے لسانی جینیس کی تشکیل میں مدد دیتے رہے ہیں۔ اتنی بات واضح ہے کہ ہندوستان کی تاریخ میں اردو ایک عجیب و غریب مغلہجے کا نام ہے۔ یہ مغلہجہ دو عظیم ایشیائی تہذیبوں اور دو اہم لسانی گروہوں کے درمیان ہوا تھا۔ اس لحاظ سے اردو نام ہے ایک تہذیبی اور لسانی توازن کا جو ایک طرف ہندو آریائی اور دوسری طرف سامی و ایرانی عناصر کے درمیان صورت پذیر ہوا۔ اگر اس توازن کو ایک طرح کی ”قدر“ تسلیم کیا جائے (جو یہ یقیناً ہے) تو ماننا پڑے گا کہ جس طرح کوئی اخلاقی اندر کسی شخصیت میں یا کوئی تہذیبی قدر کسی دور میں اپنی سونی صمد مکمل حالت میں نہیں ملتی، بلکہ کوئی شخصیت یا عہد اس کی تکمیل کی کوشش ہی میں اپنی کامیابی کی حد تک اس سے منسوب کیا جاتا ہے، اسی طرح اردو کے کسی ایک اسلوب کو بھی اردو کے لسانی توازن کی مکمل شکل کے طور پر پیش نہیں کیا جاسکتا۔ کسی بھی قدر کی طرح اردو کا لسانی توازن بھی ایک ”نقص“ ہے، جس کا سو فی صد حصول نامکمل العمل ہے۔ البتہ جو اسلوب اس توازن کو پالینے اور اس کے فطری ربط و تناسب اور خوش آہنگی سے انصاف کرنے میں جس حد تک کامیاب رہا ہے، اسی حد تک اسے اردو کے بنیادی اسلوب سے قریب تر قرار دیا جائے گا۔ اردو کی کئی صدیوں کی تاریخ شاید ہے کہ اس توازن کو پانے اور اس سے انحراف کرنے کی کوششیں ہر دور میں جاری رہی ہیں، اور ان دونوں میں عمل اور رد عمل کا وہ سلسلہ بھی موجود رہا ہے جس سے زندہ زبانوں کے ارتقا میں مدد ملتی ہے۔ اردو میں لسانی امتزاج و توازن کی تلاش اور اس سے انحراف کی انہیں کوششوں کو اوپر ہم نے اردو اسالیب کے دو بنیادی دھاروں سے تعبیر کیا ہے جو ہر دور میں ایک دوسرے کے متوازی بہتے رہے ہیں۔ ادبی معنویت سے قطع نظر محض لسانی مزاج کے اعتبار سے گویا لگ بھگ ہر زمانہ میں جہاں ایک مرزا محمد رفیع سودا رہا ہے، وہاں ایک میر تقی میر بھی رہا ہے۔ اسی طرح ایک میر عطا خاں تحسین کے بعد ایک میر امن، ایک ناسخ کے دور میں ایک آتش، ایک شاہ نصیر کے بعد ایک ذوق، ایک رجب علی بیگ سرور کے زمانے میں ایک غالب، ایک محمد حسین آزاد کے ساتھ ایک حالی اور ایک ابوالکلام آزاد کے ساتھ ایک مولوی عبدالحق کی موجودگی اردو اسالیب کے انہیں دور جحانات کی تصدیق کرتی ہے۔ ایک لسانی دھارا عربی فارسی عناصر کی طرف جھکنے اور ان کی مدد سے زبان میں پُر سکھ اور غیر عام فہم الفاظ و تراکیب کے استعمال



کا ہے۔ دوسرا ملکی اور غیر ملکی لسانی عناصر میں ایک خوشگوار توازن کو پانے کی جستجو کا اور زبان کے ٹھیلے ٹھاٹھ کو نباہنے کا ہے۔ ظاہر ہے اگرچہ پہلے دھارے کو اردو کے لسانی جینیں سے ہٹا ہوا کہا جائے گا، لیکن یہ واقعہ ہے کہ یہ اس کے منافی بھی نہیں۔ اس لیے کہ اردو ایک زندہ زبان ہے اور اس میں تاریخ اور تہنید یعنی لسانی رد و قبول کا سلسلہ برابر جاری ہے۔ پہلے لسانی گروہ کے ادیب و شاعر اگرچہ فارسی زدگی مشکل پسندی اور بوجھل ترکیبوں کا شکار ہو جاتے ہیں، لیکن جس حد تک ان کی تخلیقی صلاحیت کسی لسانی عنصر کو قبول عام کے درجہ تک پہنچانے میں مدد کرتی ہے، اس حد تک زبان کو ان سے فائدہ پہنچتا ہے۔ دوسرے لسانی گروہ کے لکھنے والے زیادہ تر ان عناصر کو لیتے ہیں جو زبان میں رچ بس چکے ہیں یا جنہیں چلن یا استعمال عام نے قبولیت کے درجہ تک پہنچا دیا ہے۔ یہ لوگ لفظوں کی آرائش یا زبان کے ظاہری شکوہ پر توجہ صرف نہیں کرتے۔ اس کے بجائے زبان کی امتزاجی کیفیت پر نظر رکھتے ہیں اور اس کے پوشیدہ امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس گروہ کے لکھنے والوں کے اسلوب کو اردو کے بنیادی اسلوب سے قریب تر سمجھا جائے گا۔

ذاکر صاحب کا تعلق اسی دوسرے گروہ سے ہے۔ اس کا سلسلہ جدید دور میں سرسید، حالی اور مولوی عبدالحق سے ہوتا ہوا جامعہ ملیہ اسلامیہ کے بعض کارکنوں تک پہنچا ہے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے کارکنوں سے ہماری مراد ذاکر صاحب کے علاوہ ڈاکٹر سید عابد حسین اور محمد مجیب ہے، بلکہ خواجہ غلام السیدین کو بھی اسی صف میں شریک سمجھنا چاہیے۔ اگرچہ جامعہ سے سیدین صاحب کا وہ منصبی تعلق نہیں رہا جو دوسروں کا رہا ہے، لیکن خیالات اور خدمات کے اعتبار سے وہ بھی اسی گروہ کے ساتھ جگہ پائیں گے۔ ان چاروں نے انگریزی کے علاوہ اردو کو بھی اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ اگرچہ ایک کا خصوصی مضمون اقتصادیات، دوسرے کا فلسفہ، تیسرے کا تاریخ اور چوتھے کا تعلیم رہا ہے، لیکن بنیادی طور پر چاروں معلم ہیں۔ چاروں نے تعلیم ہی کے ذریعے ملکی اور قومی خدمت کو اپنا شعار بنایا۔ چاروں نے اس سلسلے میں "نیشنلسٹ نظریہ" کو اپنایا۔ چاروں نے کچھ اپنی افتاد ذہنی کی وجہ سے، کچھ قومی خدمت کی ضرورتوں کے پیش نظر، اور کچھ گاندھی جی کے خیالات کے نتیجے کے طور پر انتہائی دل نشین پیرائے بیان اختیار کیا اور دل کی بات دل تک پہنچانے کے لیے نسبتاً عام فہم اور آسان اسلوب کو اپنایا۔ چاروں نے تخلیقی نثر کے نمونے بھی پیش کیے۔ (مجیب صاحب اور عابد صاحب



نے دُراے اور انشائیے، سیدین صاحب نے شخصی خاکے اور ذاکر صاحب نے کہانیاں بھی لکھیں، لیکن اصلاً چاروں نے اردو نثر کو علمی کاموں کے لیے استعمال کیا۔ چاروں کے انفرادی اسالیب کی ذیلی خصوصیات ان کے موضوع کی رعایت سے الگ الگ ہیں، لیکن چاروں کا اصل کارنامہ جس کی بدولت انھیں اردو نثر کی تاریخ میں الگ سے پہچانا جائے گا اور جس کی وجہ سے انھیں جدید اردو نثر کے ”عناصرِ اربعہ“ کہا جاسکتا ہے، یہ ہے کہ اس دور میں انھوں نے اردو کی علمی نثر کے دامن کو وسیع کیا اور ایسے اسلوب کی مثالیں پیش کیں، جو اردو کے بنیادی اسلوب سے نہایت قریب ہے۔

## ۲

ترسیل کے نقطہ نظر سے نثر نگار تین طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جنھیں مخاطب یاد رہے یا نہ رہے، اپنی ذات ضرور یاد رہتی ہے، دوسرے وہ جنھیں اپنی ذات یاد رہے یا نہ رہے، مخاطب ضرور یاد رہتا ہے، اور تیسرے وہ جنھیں نہ اپنی ذات کا پتہ ہوتا ہے نہ مخاطب کا۔ ذاکر صاحب کی نثر کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے مخاطب کو نہیں بھولتے۔ ان کی نثر میں ان کی ذات کچھ اس طرح سے گم ہے کہ مخاطب ہی مخاطب نظر آتا ہے۔ یہ خوبی ہر جگہ چاندنی کی طرح پھیلی ہوئی ہے اور ان کی تحریر کی تاثیر اور دل نشینی میں اضافہ کرتی ہے۔ وہ مخاطب سے براہ راست باتیں کرتے ہیں۔ گفتگو کا یہ انداز ان کے اسلوب کی جان ہے۔

محمد مجیب نے تعلیمی خطبات کے پیش لفظ میں صحیح لکھا ہے:

”ان خطبات میں انداز تقریر کا ہے، تحریر کا نہیں۔ ان میں کوشش کی گئی ہے کہ ... آپ سے براہ راست بات کہی جائے۔“

(ص ۸۷)

یہاں ذاکر صاحب کے اسلوب کے تجزیہ کے لیے مندرجہ ذیل اقتباسات کو استعمال کیا جائے گا:

(۱)

اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں، اگر ہم انسانیت کی ایسی معاشی

تنظیم چاہتے ہیں جس میں امیر و غریب کا فرق انسانوں کی اکثریت کو انسانیت کے شرف ہی سے محروم نہ کر دے، اگر ہم دولت کی شرافت کی جگہ تقوے کی شرافت کا قیام چاہتے ہیں، اگر ہم نسل اور رنگ کے تعصبات کو مٹانا اپنا فرض سمجھتے ہیں، تو ان سب فرائض کو پورا کرنے کا موقع سب سے پہلے خود اپنے پیارے وطن میں ہے جس کی مٹی سے ہم بنے ہیں اور جس کی مٹی میں ہم پھر واپس جائیں گے چنانچہ ہمارے نئے مدرسوں کی تعلیم نوجوانوں کے دل میں جماعتی خدمت کی وہ لگن لگائے گی کہ جب تک ان کے ارد گرد ان کے اپنے گھر میں غلامی رہے گی اور افلاس، فلاکت رہے گی، اور جہل، بیماریاں رہیں گی اور بدکرداریاں، پست حوصلگیاں رہیں گی اور مایوسیاں، یہ چین کی نیند نہ سوئیں گے اور اپنے بس بھران کو دور کرنے میں اپنا تن من و دھن سب کھپائیں گے، یہ روٹی بھی کمائیں گے اور نوکریاں بھی کریں گے، پر ان کی نوکری خالی پیٹ کی چاکری نہ ہوگی بلکہ اپنے دین کی اور وطن کی خدمت ہوگی جس سے ان کے پیٹ کی آگ ہی نہیں بجھے گی، دل اور روح کی کلی بھی کھلے گی۔ یہ اپنے دینی نصب العین ہی کی وجہ سے اپنے دیں کی کہ کبھی دنیا سے جنت نشاں کہتی تھی، پر جو آج بے شمار انسانوں کے لیے دوزخ سے کم نہیں، سیوا کریں گے، اور ایسا بنائیں گے کہ پھر اس کے بھوکے، بیمار، بے کس، بے امید غلام باسیوں کے سامنے انھیں اپنے رحمن و رحیم رزاق و کریم، حی و قیوم خدا کا نام لینے وقت شرم سے سر نہ جھکانا پڑے گا کہ انھیں بعض کی زیادتیوں اور بعض کی کوتاہیوں نے بعض کے ظلم اور بعض کی غفلت نے آج اس حال کو پہنچا دیا ہے کہ ان کا وجود محدود نگاہوں کو اس کی شانِ ربوبیت پر ایک وجہ سا معلوم ہوتا ہے۔

(تعلیمی خطبات ص ۵۲-۵۵)

(ج)

... یہ نصب العین یہ تھا کہ اس ملک کے مسلمانوں میں اعلیٰ اور متوسط طبقے کے افراد کی جتنی تعداد اپنا پیٹ پالے، سرکاری نوکریاں، پاکر آرام، چین، اور ہاں تھوری سی،



حکومت کے ساتھ زندگی کے دن کاٹنے کے قابل ہو جائے، اچھا ہے۔ یہ چند افراد اپنی خوش حالی کا معیار جس قدر بڑھالیں اتنی ہی قوم خوش حال سمجھی جائے، اس راہ میں جو رکاوٹیں ہوں وہ ہر طرح کم کی جائیں، مستقبل کے مشیہ منصوبوں سے حال کی یقینی بہرہ مندیوں میں حرج نہ ہو اور قومی آخرت کا تصور انفرادی دنیا کے عیش میں خلل نہ ڈالنے پائے۔ معاشرت بدلی جائے، اپنی پرانی معاشرت بُری ہے اور بُری اس لیے ہے کہ ایک با اقبال صاحب اقتدار قوم کی معاشرت سے مختلف ہے۔ سیاست سے بے تعلقی رکھی جائے۔ اس لیے کہ انفرادی ترقی و ترقی کے لیے اپنی جماعت کے سیاسی اقتدار کی ضرورت کچھ بہت واضح نہ تھی۔ حکومت کی جو شکل بھی ہو، بس وہ امن قائم رکھ سکے، محکموں کے معاملات باہمی میں انصاف کر سکے، نوکریاں دے، چند افراد کو مراتب بلند تک پہنچائے کہ اس کا کام نکلے اور ہماری عزت بڑھے۔ مذہب، کہ صدیوں اس جماعت کی زندگی کا مرکز رہ چکا تھا، چھوٹا تو کیسے، ضرورتاً قائم رکھا جائے، مگر اس طرح کہ دوسرے ارادوں میں بھی مانع نہ ہو، اور ترقی کی راہ میں حائل نہ ہونے پائے۔ معاملات پر کہ اہل دنیا سے متعلق ہیں اس کی تعلیمات اور ان کی حکمتوں کو زیادہ نہ ابھارا جائے، چپ چاپ تے دوسرے زیادہ ترقی یافتہ اہل دنیا کے اسالیب عمل کو اختیار کر لیا جائے۔“

(تعلیمی خطبات ص ۲۹، ۳۰)

(ج)

”لیکن اس کے مقابلے میں ایک دوسرا خیال بھی ہے، اور میں سمجھتا ہوں کہ وہی زیادہ صحیح بھی ہے، یعنی یہ کہ اصلی چیز اور ابتدائی چیز سماج ہے اور اکیلا آدمی، فرد اس کے سہارے اور اسی کے لیے ہو سکتا ہے اور جوتا ہے۔ سماج کی حیثیت جسم کی ہے اور اکیلا آدمی یا چھوٹے چھوٹے سماجی گروہ اس جسم کے حصے ہوتے ہیں۔ جسم کے حصوں کو جسم سے اور پتھروں کے ڈھیر کو پتھروں سے جو تعلق ہے اس کا فرق ظاہر ہے۔ اس خیال کے مطابق میں سمجھتا ہوں کہ ذہنی زندگی تو بغیر سماج کے ممکن ہی نہیں۔ اکیلا آدمی بطور جانور کے سمجھ

میں آسکتا ہے، مگر پورے انسان کی حیثیت سے، جس کی امتیازی خصوصیت ذہن ہے، اس کا تصور بھی ممکن نہیں۔ ذہنی زندگی تو کسی ذہنی زندگی ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ چراغ ہمیشہ کسی دوسرے چراغ ہی سے جلایا جاسکتا ہے۔ ذہنی زندگی کے لیے جو اصلی معنوں میں انسانی زندگی ہے، سماج کا وجود لازمی ہے، مگر اس حد تک کہ وہ کل جسم سے وابستہ ہے اور اس کے اندر اپنی خدمت انجام دے رہا ہے۔ ایک حصے کے کٹ جانے سے جسم میں کمی آجاتی ہے، مگر وہ باقی رہ سکتا ہے، مگر حصہ جسم سے الگ ہو کر باقی بھی نہیں رہ سکتا۔ درخت میں ہر ڈالی اور پتی بھی اپنا الگ وجود کھیتی ہے، لیکن ڈالی یا پتی کے ٹوٹ جانے سے درخت ختم نہیں ہوتا، درخت سے الگ ہو کر ڈالی اور پتی کے لیے سوائے فنا کے اور کچھ نہیں۔“

(تعلیمی خطبات ص ۱۳، ۱۴)

(۵)

”تعلیمی نظام ہمارے ہاتھ میں ہو تو اس وقت بھی کیا مدرسے صرف کتابیں پڑھا دینے کے لیے قائم ہوا کریں گے اور ان کا مقصد بھی تندرست اچھے پتھے آدمی پیدا کرنے کی جگہ چلتے پھرتے کتب خانے پیدا کرنا ہوگا؟ کیا اس وقت بھی بچوں کی تدریسی صلاحیتوں کا خیال کیے بغیر سب کو ایک ہی لکڑی سے ہانکا جایا کرے گا اور اس طرح قوم کی ذہنی قوت کو، کہ اس کا سب سے قیمتی سرمایہ ہے، برباد کیا جائے گا؟ یا مختلف صلاحیت والوں کے لیے مختلف قسم کے مدرسے ہوں گے جن میں ابتدائی تعلیم کے بعد بچے بھیجے جاسکیں گے اور اپنے خاص رجحان ذہنی کے مطابق تعلیم پائیں گے۔ کیا اس وقت بھی مدرسے اور قوم کی زندگی میں اتنا ہی کم تعلق ہوگا جیسا کہ اس وقت ہے، یا بچپن ہی سے ایسے موقعے بھی ملا کریں گے جن سے ہر ہندوستانی کے دل میں یہ بات بیٹھ جائے کہ قوم کی سیوا کر کے ہی وہ اپنی ترقی کی راہ نکال سکتا ہے؟ کیا اس وقت بھی ہمارے مدرسے خود غرضی اور شخصی مقابلے ہی کے عملی سبق دیا کریں گے اور دوسروں کی خدمت اور مدد کے موقعے ان میں ناپید ہوں گے؟ کیا اس وقت بھی مدرسوں کو بس اس سے



سرور کار ہوگا کہ علم سکھا دیا لیکن علم کے برتنے اور سیرت پر اثر انداز ہونے کا کوئی سامان نہ ہوگا۔“

(تعلیمی خطبات، ص ۲۴)

اس تحریر میں وہ کیا چیز ہے جو ذہن کو سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے؟ جن مسائل کا ذکر ہے وہ علمی اور ملکی اور قومی نوعیت کے ہیں، لیکن نثر بوجھل نہیں۔ لکھنے والے کی ذات الفاظ کے پیچھے چھپی ہوئی ہے، لیکن اس کی کشش ہر جگہ محسوس ہوتی ہے۔ زبان علمی ہے، لیکن انداز خشک کتاب کا سا نہیں۔

اقتباس (الف) میں جملوں کے دروبست اور افعال کے استعمال کو دیکھیے۔ پہلے جملے کے چار کلمے جو ”اگر“ سے شروع ہوئے ہیں اور حال پر ختم ہوئے ہیں، فوراً توجہ کو گرفت میں لے لیتے ہیں۔ حال کا یہ صیغہ بعد کے دو کلموں میں بھی جاری رہا ہے۔ اس کے بعد ”چنانچہ“ سے فعل کے استعمال کا ٹرخ مستقبل میں بدل گیا ہے اور آخر تک یہی رہا ہے۔ حال اور مستقبل کے یہ صیغے اردو فعل کی سادہ ترین شکلوں میں سے ہیں۔ اقتباس (ب) میں بنیادی خیال یعنی ”نصب العین“ کی وضاحت کے لیے شروع میں مضارع ”پیٹ پال لے“ ”قابل ہو جانے“ استعمال ہوئے ہیں۔ اب پورے پیراگراف میں افعال کو دیکھتے جائیے، معلوم ہوگا کہ مضارع کے استعمال کی جو فضا پہلے جملے میں تیار ہو گئی تھی، وہ پورے پیراگراف میں برقرار رکھی گئی ہے۔ یہی عالم اقتباس (ج) اور (د) کا ہے۔ اقتباس (د) کی فعلیہ فضا استفہامیہ ہے، اور جہاں تک بنیادی معنوی نکتے کی وضاحت کی ضرورت تھی، فعل کا استعمال استفہامیہ انداز سے ہوا ہے۔ اقتباس (ج) میں بھی شروع سے آخر تک فعل کا سادہ صیغہ یعنی حال استعمال ہوا ہے۔

ذاکر صاحب کی تحریروں کو کہیں سے کھول کر پڑھیے، اول تو فعل کے استعمال میں مسلسل ہمواری ملے گی یعنی تبدیلیاں بار بار اور یک لخت نہیں ہوتیں اور استعمال میں ایک طرح کا توازن پایا جاتا ہے۔ دوسرے ہر فعل کے استعمال کی انتہائی سادہ شکلیں سامنے آئیں گی۔ استفہامیہ سے توجہ برقرار رکھنے میں، مضارع اور حال سے تصویر کھینچنے میں اور مستقبل سے امید ابھارنے میں جو مدد ملتی ہے، ذاکر صاحب کو اس کا گہرا احساس تھا۔ ان کے ہاں افعال کی ان سادہ اور ہموار شکلوں کے استعمال کی بڑی وجہ طلب کا تصور ہے، جو ان کے ذہن میں ہر وقت موجود رہتا تھا۔ سادہ افعال کے ہموار استعمال سے مخاطب

تک بات پہنچانے کے امکانات کئی گنا بڑھ جاتے ہیں۔

ذاکر صاحب کے اسلوب میں ان کے جملوں کی نحوی ساخت کا کیا درجہ ہے، اس سلسلے میں مزید بحث کرنے سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ذاکر صاحب کی نثر کے بارے میں ”گفتگو کا انداز“ اور ”خطاب کا انداز“ کی جو ترکیبیں زیرِ نظر مضمون میں استعمال کی گئی ہیں، ان سے متعلق چند باتوں کی وضاحت کر دی جائے۔ اول یہ کہ ”گفتگو کا انداز“ کے تصور میں ”گفتگو کا لہجہ“ شامل نہیں۔ گفتگو کے انداز میں نثر لکھنے کے لیے ضروری نہیں کہ اُسے گفتگو کے ”لہجے“ میں لکھا جائے۔ دوسرے یہ کہ ”خطاب کا انداز“ کے تصور میں ”خطابت“ شامل نہیں۔ ”خطاب کا انداز“ سے مراد محض یہ ہے کہ مخاطب ہر وقت نظر میں رہتا ہے اور متکلم اور مخاطب میں کوئی تیسرا واسطہ نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس ”خطابت“ سے مراد ایک طرح کے جذباتی، جوشیلے اور مرعوب کرنے والے اسلوب سے ہے۔ ذاکر صاحب کا اسلوب اس کی واضح ضد ہے اس کی بنیاد ہی تھمے ہوئے جذبات اور سنبھلی ہوئی عقلیت پر ہے۔ ان کی تحریروں کے چارپانچ صفحات میں ہمیں اس عام رنگ سے ہٹے ہوئے صرف دو مختصر سے پیرا گراف مل سکتے ہیں:

”کیا اسلام کے پیش نظر جماعت کا یہی تصور ہے کہ وہ الگ الگ افراد کا بس ایک اتفاقی اور افادی مجموعہ ہے؟ کیا اسلام کی مذہبیت ایسی ہی رسمی اور خارجی چیز ہے جیسی کہ ان مدرسوں کے عمل سے ظاہر ہوتی ہے؟ کیا اسلام کی سیاست ایسی ہی عافیت پسندی اور درِ یوزہ گرمی کی سیاست ہے؟ کیا شخصی مفاد کی خاطر اسلام اپنے ماحول اور اپنی جماعت کے مقاصد کی طرف سے ایسی ہی بے اعتنائی سکھاتا ہے جیسی کہ ہم نے اپنی تعلیمی کوششوں سے پیدا کی ہے؟ نہیں اور ہزار بار نہیں۔“

(تعلیمی خطبات ص ۴۲)

”اور اگر آپ اپنی قومی زندگی کی موجودہ پستی پر مطمئن ہیں تو میں آپ کو بشارت دیتا ہوں کہ آپ کے ثانوی مدرسے ہی کیا آپ کا سارا تعلیمی نظام بالکل ٹھیک ہے۔ اس میں ذرا تبدیلی نہ کیجیے، وہ معاشرت میں اتھلی تقلید، مذہب میں کھوکھلی رسمیت، سیاست میں محکومیت پسندی کے پیدا کرنے، علم میں ذوقِ تحقیق سے اور فنون میں ذوقِ تخلیق



سے نوجوانوں کو بے بہرہ رکھنے اور کمزور جسم، بے نور دماغ اور بے سوز دل پیدا کرنے کے نہایت کامیاب کارخانے ہیں۔“

(تعلیمی خطبات ص ۴۴)

یہ کس کی آواز ہے؟ ان جملوں میں تاکید و تنبیہ کا جو انداز ہے، وہ کس کا ہے؟ لہجے کی اٹھان میں مقرر کی علمی اور ذہنی برتری کا جو تصور ہے اور ”بشارت“ دینے میں جو طنز ہے وہ کس کے اسلوب کی یاد دلاتا ہے؟ ان جملوں میں ابوالکلام آزاد کے انداز کی جھلک صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ کسی حد تک یہ خطابت کا انداز ہے۔ یہ ذاکر صاحب کا اپنا رنگ نہیں۔ ذاکر صاحب کے ہاں تیزی اور طغیانی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہ برتری کے گولوں اور علمیت کی آندھی دونوں سے دور رہتے ہیں۔ ان کی نثر تو جوئے دل نشین کی طرح نرم خرامی کی کیفیت رکھتی ہے۔ وہ مخاطب کو طلسماتی فضا میں لے نہیں اڑتے بلکہ نرمی اور خلوص سے اس کے دل کو مٹھی میں لے لیتے ہیں؛ وہ مخاطب کا احترام کرتے ہیں، اس کی کم علمی پر طنز نہیں کرتے، اس کے ذہن کو ماؤن کر کے اُسے اسیر نہیں بناتے، بلکہ اسے جگا کر اس کے دلی و دماغ سے رابطہ قائم کرتے ہیں؛ یہ ”خطاب کا انداز“ ہے، ”خطابت“ نہیں۔

ذاکر صاحب کی نثر کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ چاہے خیال کتنا ہی مجرد ہے اور موضوع چاہے کتنا ہی فلسفیانہ ہو، کیا مجال کہ ان کی نثر میں کہیں سے پیچیدگی یا ژولیدگی پیدا ہو جائے۔ وہ فلسفیانہ مباحث کو بھی اسی سادگی اور صفائی سے پیش کرتے ہیں، جس طرح سامنے کی باتیں کر رہے ہوں۔ اس سلسلے میں اقتباس (ج) دوبارہ ملاحظہ ہو۔ سماج اور فرد کے تعلق کی بحث ہے، لیکن کہیں کوئی نامانوس لفظ یا ترکیب استعمال نہیں ہوتی۔ عربی فارسی جمع سے بھی مدد نہیں لی گئی اور عطف و اضافت بھی کہیں نہیں آئے۔ مستعار الفاظ بھی جتنے استعمال ہوئے ہیں، کثیر استعمال الفاظ کی ذیل میں آتے ہیں۔ نیز جملوں کی ترتیب اور ان کا نحوی ڈھانچہ انتہائی سادہ اور صاف ہے۔

سادگی سے عام طور پر چھوٹے چھوٹے جملوں کا استعمال مراد لیا جاتا ہے۔ لیکن ذاکر صاحب کے ہاں سادگی کی بنیاد چھوٹے جملوں کے استعمال پر نہیں۔ اوپر کے اقتباسات میں سے کسی ایک کو اس نقطہ نظر سے ایک بار پھر غور سے پڑھ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ذاکر صاحب کے جملے زیادہ تر خالص طویل ہوتے ہیں، لیکن اس کے باوجود نثر پیچیدہ یا مشکل نہیں ہوتی۔ یہاں اس مقصد سے اقتباس (الف) کا

از سر نو تجزیہ کیا جاتا ہے :

(۱)

”اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں / اگر ہم انسانیت کی ایسی معاشی تنظیم چاہتے ہیں / جس میں امیر و غریب کا فرق انسانوں کی اکثریت کو انسانیت کے شرف ہی سے محروم نہ کر دے / اگر ہم دولت کی شرافت کی جگہ تقویٰ کی شرافت کا قیام چاہتے ہیں / اگر ہم نسل اور رنگ کے تعصبات کو مٹانا اپنا فرض سمجھتے ہیں // تو ان سب فرائض کو پورا کرنے کا موقع سب سے پہلے خود اپنے پیارے وطن میں ہے / جس کی مٹی سے ہم بنے ہیں / اور جس کی مٹی میں ہم پھر واپس جائیں گے // چنانچہ ہمارے نئے مدرسوں کی تعلیم نوجوانوں کے دل میں جماعتی خدمت کی وہ نگہ نگائے گی / کہ جب تک ان کے ارد گرد ان کے اپنے گھر میں غلامی رہے گی اور افلاس / فلاکت رہے گی اور جہل / بیماریاں رہیں گی اور بدکرداریاں / پست حوصلگیاں رہیں گی اور مایوسیوں / یہ چین کی نیند نہ سوتیں گے / اور اپنے بس بھران کو دور کرنے میں اپنا تن من دھن سب کھپائیں گے // یہ روٹی بھی کھائیں گے / اور نوکریاں بھی کریں گے // پر ان کی نوکری خالی پیٹ کی چاکری نہ ہوگی / بلکہ اپنے دین کی اور وطن کی خدمت ہوگی / جس سے ان کے پیٹ کی آگ ہی نہیں بجھے گی / دل اور روح کی کلی بھی کھلے گی // یہ اپنے دینی نصب العین ہی کی وجہ سے اپنے دیس کی کہ // کبھی دنیا سے جنت نشا کہتی تھی / پر جو آج بے شمار انسانوں کے لیے دوزخ سے کم نہیں // سیوا کریں گے / اور ایسا بنائیں گے / کہ پھر اس کے بھوکے، بیمار، بے کس، بے امید غلام باسیوں کے سامنے انھیں اپنے رحمن و رحیم، رزاق و کریم، حی و قیوم خدا کا نام لیتے وقت شرم سے سر نہ جھکانا پڑے گا / کہ انھیں بعض کی زیادتیوں اور بعض کی کوتاہیوں نے / بعض کے ظلم اور بعض کی غفلت نے / آج اس حال کو پہنچا دیا ہے / کہ ان کا وجود محدود دنیا میں ان کی شانِ ربوبیت پر ایک دھبہ سا معلوم ہوتا ہے“



۳۹۲

بیس سطروں کے اس اقتباس میں صرف چار جملے ہیں۔ پہلا جملہ جو ”اگر ہم دنیا...“ سے شروع ہو کر ”... پھر واپس جائیں گے“ پر ختم ہوتا ہے، چھ سطروں کا ہے۔ دوسرا ”چنانچہ ہمارے...“ سے شروع ہو کر ”تن من دھن سب کھپائیں گے“ پر ختم ہوتا ہے۔ یہ بھی چھ سطروں کا ہے۔ اگرچہ تیسرا جملہ ”یہ روٹی بھی... کٹی بھی کھلے گی“ صرف تین سطروں کا ہے، لیکن چوتھا جملہ ”یہ اپنے دینی نصب العین... وجہٴ سامعہ معلوم ہوتا ہے“ سات سطروں کا ہے۔ اس طرح کے جملوں کو اردو زبان کے طویل ترین جملوں میں شامل سمجھنا چاہیے۔ سات سطروں کے جملے کا مطلب ہے عام سائز کی کتاب کے تہائی صفحے کا جملہ! حیرت کی بات یہ ہے کہ اس قدر طویل جملوں کے باوجود ذاکر صاحب کی نثر صاف اور عام فہم ہوتی ہے۔ اس کا راز کیا ہے؟

پہلے جملے پر نظر ڈالیں جو چھ سطروں کا ہے۔ یہ شروع ہوتا ہے، ”اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں۔ اس کلمے کا PHRASE STRUCTURE یعنی نحوی ساخت کیا ہے؟

S → NP + VP

ہم مجبور ہیں

VP → N + Adj + V

ہم مٹانے پر مجبور ہیں

NP → N<sub>1</sub> + N<sub>2</sub>

ہم غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں

NP → N<sub>1</sub> + M + N<sub>2</sub>

ہم ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں

NP → N<sub>1</sub> + Adv + M + N<sub>2</sub>

ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں

NP → C + N<sub>1</sub> + Adv + M + N<sub>2</sub>

اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں

کلمہ اسمیہ

Noun Phrase = NP حرف ربط Conjunction = C

Modifier = M کلمہ فعلیہ

Verb Phrase = VP

بالکل یہی ساخت ”اگر ہم انسانیت...“ سے شروع ہونے والے دوسرے کلمے

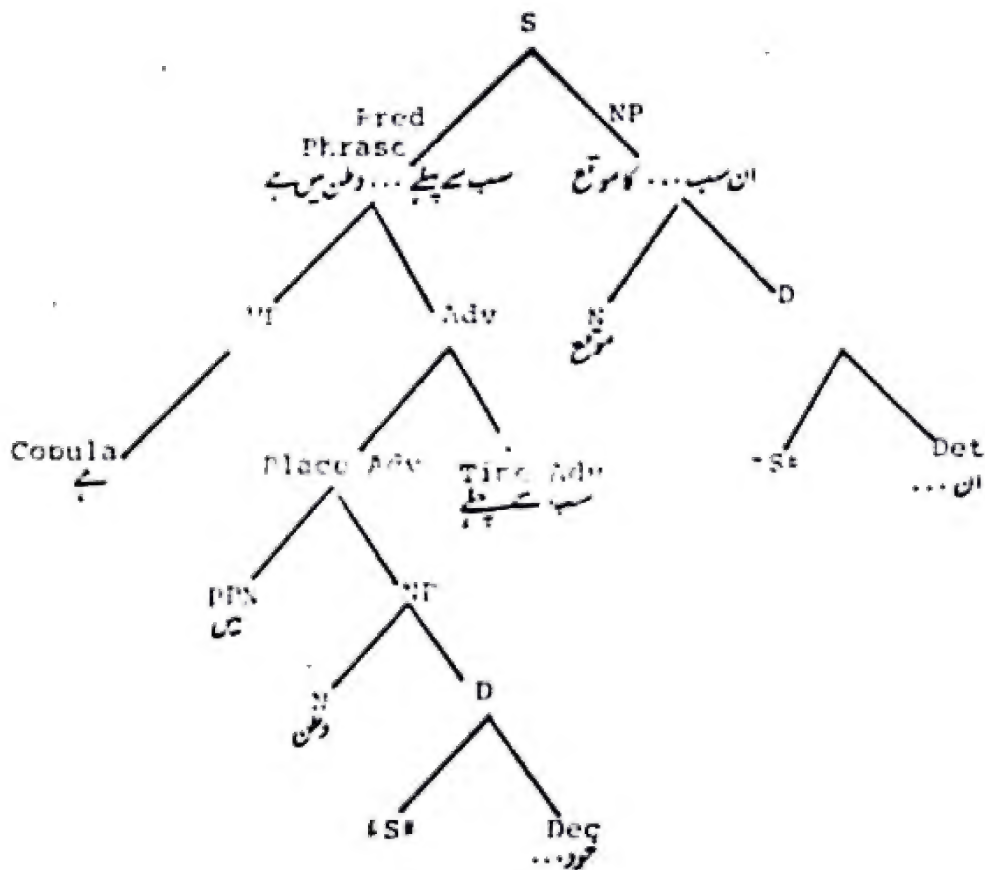
کی ہے۔ اس کے بعد ”جس میں...“ سے شروع ہونے والا تابعی کلمہ ضمیر یہ

”معاشرتی تنظیم“ کے اسم ”معاشرتی تنظیم“ کی تعریف ہے۔

پھر ”اگر ہم دولت...“ سے شروع ہونے والا تیسرا کلمہ ہے اور اس کے بعد

۳۹۳

”اگر ہم نسل...“ سے شروع ہونے والا چوتھا کلمہ۔ آخری دونوں کلموں کی نحوی ساخت پہلے دو کے انداز پر ہے۔ گویا ان چاروں کلموں میں ساخت کے اعتبار سے نحوی متوازنیت STRUCTURAL PARALLELISM ہے۔ اس کے بعد معنوی اعتبار سے آدھا جملہ ختم ہو گیا ہے۔ اس سارے نصف جملے کی نحوی ساخت بنیادی طور پر وہی ہے جو چار کلموں کی تھی، یعنی اگر ہم (نعل) ہیں۔ اس کے بعد جملہ کا دوسرا حصہ شروع ہوتا ہے جس کا پہلا کلمہ خاصا طویل ہے: ان سب فرائض کو پورا کرنے کا موقع سب سے پہلے خود اپنے پیارے وطن میں ہے۔ اس کی نحوی ساخت ملاحظہ ہو:



اس تجزیہ سے ظاہر ہے کہ اس طویل کلمے کے دو حصے ہیں اور ان دونوں کی اندرونی ساخت (EMBEDDED SENTENCES) میں دو بنیادی جملے (DEEP STRUCTURE)



ہیں جس سے کلمہ کے دونوں حصوں میں ایک طرح کی نحوی متوازنیت STRUCTURAL PARALLELISM پیدا ہو گئی ہے۔

اس کے بعد دو تابعی کلمے ہیں جو دونوں "جس" سے شروع ہوتے ہیں اور جن دونوں کی ساخت یوں ہے:

$$P+N_2+N_1+V$$

جس کی مٹی سے ہم بنے ہیں

$$P+N_2+N_1+(A)+V$$

جس کی مٹی میں ہم پھر واپس جائیں گے

ظاہر ہے کہ ان دونوں میں بھی ساخت کے اعتبار سے نحوی متوازنیت ہے۔

جملے کے پہلے حصے میں پانچ کلمے ہیں، دوسرے میں تین ہیں۔ پہلے پانچ میں چار کی ساخت ایک جیسی ہے اور پانچواں تابعی کلمہ ہے۔ دوسرے حصے میں دو تابعی کلمے ہیں اور دونوں کی ساخت ایک جیسی ہے۔ گویا پورے جملے میں نحوی متوازنیت (STRUCTURAL PARALLELISM) چار

کلموں میں اور دو کلموں میں اور بیچ کے طویل کلمے میں کچھ اس طرح واقع ہوئی ہے کہ جملہ طویل ہونے کے باوجود مشکل یا پیچیدہ نہیں معلوم ہوتا اور اس میں چھوٹے چھوٹے جملوں کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔ ذکر صاحب کے ہاں نحوی متوازنیت کا گہرا تعلق اسلوب کی اس اندرونی موسیقیت سے ہے جس کی موزونگی یا غیر موجودگی اسلوب کو آسان یا مشکل بنانے میں مدد کرتی ہے۔ معنوی اعتبار سے جملے کے پہلے نصف میں جو سوال بار بار مختلف شکلوں میں ذہن پر تھوڑے کی طرح پڑتا رہا ہے، دوسرے نصف میں اس کا جواب وطن کی خدمت کے شہس معنوی پیکر کی شکل میں واضح طور پر سامنے آ گیا ہے۔ اب دوسرے جملے کو لیجیے۔ اس کے کلمات کی ساخت اور ترتیب نیچے کے نقشے سے واضح

ہے:

چنانچہ (ہمارے نئے مدرسوں کی) تعلیم نوجوانوں کے (دل میں جماعتی خدمت کی) لگن لگائے گی کہ جب تک ان کے ارد گرد (ان کے اپنے گھر میں)

غلامی رہے گی اور افلاس  
فلاکت رہے گی اور جہل

بیماریاں رہیں گی اور بدکرداریاں  
 پست حوصلگیاں رہیں گی اور مایوسیاں  
 یہ (چین کی نیند) نہ سونیں گے

اب یہ بات ظاہر ہے کہ ذاکر صاحب کے طویل جملوں کے عام فہم ہونے کا راز جملے کی سادہ نحوی ساخت اور اس ساخت کی متوازنیت یعنی جملے کے داخلی توازن اور تکرار اور ٹھوس معنوی پیکروں کے استعمال میں پوشیدہ ہے۔ اب آخری دو جملوں کو بھی ملاحظہ کر لیا جائے۔ ان کی ساخت سے بھی اسی تجربے کی تصدیق ہوتی ہے۔ اس اقتباس میں کلموں کی نحوی تقسیم کو ایک آڑی لکیر سے، معنوی موڑ کو دو آڑی لکیروں سے اور نحوی متوازنیت کو پورے کلمے کے نیچے کی لکیر سے ظاہر کر دیا گیا ہے۔ جملے کی حد بندی # سے کی گئی ہے۔ تیسرے جملے میں ”پیٹ کی آگ“ اور ”دل اور روح کی کلی“ اور چوتھے جملے میں ”جنت نشان“ اور ”دوزخ“؛ اور ”بیمار بے کس“ اور ”رحمن و رحیم“ کے متضاد معنوی پیکروں سے جو کام لیا گیا ہے، اس کی اہمیت ظاہر ہے۔

اقتباس (الف) جس کا تجزیہ اوپر پیش کیا گیا، مستثنیات میں سے نہیں۔ ذاکر صاحب کی تحریروں کو کہیں سے کھول کر دیکھیے، جملے کے اندر کلموں کی نحوی متوازنیت اور ان کے باہمی ربط و توازن کا تقریباً یہی انداز ملے گا۔ ذاکر صاحب کے ہاں چھوٹے جملے بھی کہیں کہیں ملتے ہیں، لیکن زیادہ تر طویل جملوں کے اندر نحوی متوازنیت ملتی ہے جس سے طویل جملوں میں چھوٹے جملوں کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔ مزید ثبوت کے لیے اقتباس اب) کو نشان زد کر کے دوبارہ نیچے پیش کیا جاتا ہے۔ اقتباس (الف) کی وضاحت کے بعد اس کے تجربے کی تنسیل پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ کلموں کی نحوی تقسیم کو نظر میں رکھنے سے تجربے کے نتائج خود بخود سامنے ہو جائیں گے۔

(ب) :

”یہ نصب العین یہ تھا // کہ اس ملک ہے، نہ مانوں میں اعلیٰ اور متوسط طبقے کے افراد  
 کی جتنی تعداد اپنا پیٹ پالے / سرکاری نو، یاں پایا کر آرام، چین، اور ہاں  
 ٹھوڑی سی، حکومت کے ساتھ زندگی کے دن کاٹنے کے قابل ہو جائے //





اچھا ہے \* یہ چند افراد اپنی خوش حالی کا معیار جس قدر بڑھالیں / اتنی ہی قوم خوش حال سمجھی جائے // اس راہ میں جو رکاوٹیں ہوں / وہ ہر طرح کم کی جائیں // مستقبل کے مشتبہ منصوبوں سے حال کی یقینی بہرہ مندیلوں میں حرج نہ ہو / اور قومی آخرت کا تصور انفرادی دنیا کے عیش میں غفل نہ ڈالنے پائے \* معاشرت بدلی جائے // اپنی پرانی معاشرت بُری ہے / اور بُری اس لیے ہے / کہ ایک با اقبال صاحب اقتدار قوم کی معاشرت سے مختلف ہے \* سیاست سے بے تعلقی رکھی جائے / اس لیے کہ انفرادی ترقی و ترقی کے لیے اپنی جماعت کے سیاسی اقتدار کی ضرورت کچھ بہت واضح نہ تھی \* حکومت کی جو شکل بھی ہو ہو // بس وہ امن قائم رکھ سکے / محکوموں کے معاملات باہمی میں انصاف کر سکے / نوکریاں دے / چند افراد کو مراتب بلند تک پہنچائے // کہ اس کا کام نکلے / اور ہماری عزت بڑھے \* مذہب // کہ صدیوں اس جماعت کی زندگی کا مرکزہ چکا تھا / چھوٹا تو کیے // ضرور قائم رکھا جائے // مگر اس طرح / کہ دوسرے ارادوں میں بھی مانع نہ ہو / اور ترقی کی راہ میں حائل نہ ہونے پائے \* معاملات پر // کہ اہل دنیا سے متعلق ہیں // اس کی تعلیمات اور ان کی حکمتوں کو زیادہ نہ ابھارا جائے / چپ چاپ تے دوسرے زیادہ ترقی یافتہ اہل دنیا کے اسالیب عمل کو اختیار کر لیا جائے \*

اب تک جو نمونے پیش کیے گئے، وہ علمی نثر کے تھے۔ ایک اقتباس بیانِ نثر کا بھی دیکھ لیا

جائے :

” جنگل ہی جنگل تھے اور پھر پہاڑیاں ہی پہاڑیاں۔ ساتویں جنگل کے پیچھے اور ساتویں پہاڑی کے پرے ایک پھیرا رہتا تھا، جوان اور خوبصورت۔ وہیں ایک گڈریا رہتا تھا۔ اس کی ایک بیٹی تھی، جیسے چاند کا ٹکڑا۔ یہ بچی بھیڑیں چرایا کرتی تھی۔ غریب اور بھولی بھالی تھی، جیسی اس کی بھیڑیں۔ دونوں کو ایک

دوسرے سے محبت ہو گئی۔ لڑکی کی نظر میں مجھیرا کسی شہزادے سے کم نہ تھا اور  
مجھیرے کے نزدیک کوئی شہزادی اس غریب لڑکی کی برابری نہ کرتی تھی، مگر  
تھے دونوں بہت غریب۔“

”سچی محبت“ مشمولہ ابو خال کی بکری اور دوسری کہانیاں)

اس نثر کا عام رنگ بیانہ ہے، لیکن دو باتیں توجہ طلب ہیں۔ ایک تو یہ کہ انداز کہانی لکھنے کا  
نہیں، سنانے کا ہے یعنی مخاطب نظر میں ہے اور انداز گفتگو کا ہے۔ دوسرے اگرچہ جملے چھوٹے چھوٹے  
ہیں، لیکن نحوی متوازنیت یہاں بھی موجود ہے۔ خط کشیدہ کلموں کو دیکھیے۔ اگرچہ پہلا کلمہ ”پھر پہاڑیاں  
ہی پہاڑیاں“ حصریہ ہے، دوسرا ”جوان اور خوبصورت“ صفاتیہ ہے، اس کے بعد تیسرا ”جیسے  
چاند کا ٹکڑا“ چوتھا ”جیسی اس کی بھینس“ اور پانچواں ”مگر تھے دونوں بہت غریب“ تینوں  
صفاتیہ ہیں، لیکن دراصل پانچوں کلمے اختتامیہ ہیں۔ اصل جملے جو اسم و فعل سے مکمل ہیں، ان سے فوراً پہلے  
آتے ہیں۔ ان کلموں میں سے پہلے چار میں فعل سرے سے ہے ہی نہیں۔ یہ پہلے آنے والے جملے کی معنوی  
توسیع کے لیے یا بات کا وزن بڑھانے کے لیے یا اس پر زور دینے کے لیے استعمال ہوئے ہیں۔ پہلے جملے  
کے ساتھ مل کر یہ دودو کا ریٹ بنتے ہیں، اور اس لحاظ سے ان میں اور ان سے پہلے آنے والے جملے  
میں نحوی متوازنیت ہے جس سے نثر میں ایک طرح کا داخلی توازن اور ہم آہنگی پیدا ہو گئی ہے۔

جملوں کے نحوی تجزیے کے بعد ایک نظر اگر الفاظ و ترکیب کے استعمال پر بھی ڈال لی جائے تو دلچسپی  
سے خالی نہ ہوگا۔ اسلوبیات (STYLISTICS) میں تجزیے کی معروضیت کے لیے ضروری ہے کہ نثر  
کو کہیں سے بھی لے لیا جائے۔ اس لیے موضوعی طور پر نئے اقتباسات منتخب کرنے کے بجائے ایک بار پھر  
ہم ان چار اقتباسات سے کام لے سکتے ہیں، جنہیں شروع میں پیش کیا جا چکا ہے۔ اردو الفاظ کا ایک تجزیہ  
تو یہ ہو سکتا ہے کہ کسی مصنف کی تحریر میں مستعار اور غیر مستعار الفاظ کا باہمی تناسب معلوم کیا جائے۔ لیکن  
چونکہ اردو کی خوش آہنگی فارسی اور دیسی الفاظ کے باہمی تناسب سے کہیں زیادہ مانوس مستعار اور  
غیر مانوس مستعار الفاظ کے باہمی تناسب پر منحصر ہے؛ اور مانوس اور غیر مانوس کا یہ تصور خاصا اضافی  
اور دہلانی ہے، اس لیے ایسا تجزیہ زیادہ کارآمد نہ ہوگا۔ چنانچہ زیر نظر تجزیے کو ہم صرف عطف و اضافت  
اور عربی فارسی جمع کے استعمال کی بحث تک محدود رکھیں گے۔



۳۹۸

عطف و اضافت کا استعمال اُردو کی ان خصوصیات میں سے ہے جو اُردو کو ہندی سے ممتاز کرتی ہیں، لیکن عطف و اضافت کا حد سے بڑھا ہوا استعمال بھی مستحسن نہیں۔ مندرجہ بالا اقتباسات میں اس کی مثالیں یہ ہیں:

(۱) شانِ ربوبیت؛ امیر و غریب، رزاق و کریم، رحمن و رحیم، حی و قیوم۔ کل پانچ بار

(ب) صاحبِ اقتدار، معاملاتِ باہمی، مراتبِ بلند، اہلِ دنیا، اسالیبِ عمل؛ ترقی و ترغ۔ کل چھ بار

صفر

(ج) ———

(د) رجحانِ ذہنی صرف ایک بار

اُردو کی علمی نثر میں عطف و اضافت کے استعمال کی جو بھی حدود ہوں، مندرجہ بالا تجزیہ کی روشنی میں ظاہر ہے کہ ذکرِ صاحب کے ہاں عطف و اضافت کا استعمال ان حدود کے اندر ہی قرار پائے گا۔ اب جمع کی شکلوں کو لیجیے:

مستعار الفاظ کی دیسی جمع

مستعار جمع

مدرسوں، نوجوانوں، بیماریاں، مالوسیاں، بدکرداریاں،

(۱) تعصبات، فرائض

پست حوصلگیاں، زیادتیوں، کوتاہیوں، نگاہوں،

(ب) معاملات، مراتب،

منصوبوں، بہرہ مندیوں، محکموں، صدیوں، حکمتوں

تعلیمات، اسالیب

حصول، معنوں

پتھوں، صلاحیتوں

(ج) صفر

(د) صفر

آخر میں ایک نظر اس شرکی صوتیات پر بھی ڈال لی جائے۔ اس بحث میں ث، ص، ط، ح، ع وغیرہ آوازوں کو نہیں لیا جائے گا، کیونکہ ان کی بنیادی آوازیں بالترتیب س، ت، ہ اور مختلف مہمات اُردو کی دیسی آوازوں سے ہم صوت ہیں اور صوتیاتی سطح پر ان کی کوئی امتیازی حیثیت نہیں۔ البتہ ز (جو اُردو میں ذ، ظ اور ض کی بھی آواز ہے) ث، ف، خ، غ اور ق کو لیا جائے گا جو اُردو کی مستعار امتیازی آوازیں ہیں اور اُردو کو ہندی سے ممیز کرتی ہیں۔ اس کے مقابلے میں اُردو کی معکوسی

آوازوں ٹ، ڈ، ژ اور ہکار آوازوں (بھ، پھ، تھ، دھ، وغیرہ) کو لیا جائے گا جو اردو کی غیر مستعار امتیازی آوازیں ہیں اور اردو کو فارسی سے میسر کرتی ہیں۔ اردو میں ہکار آوازوں کا دائرہ خاصا وسیع ہے اور یہ تمام بندشی آوازوں کے علاوہ م، ن، ہ اور ی کے ساتھ اور تینوں معکوسی آوازوں کے ساتھ بھی استعمال ہوتی ہیں، لیکن بہ حیثیت مجموع اردو میں ان کا وقوع (OCCURRENCE) بہت زیادہ نہیں۔ اس کی دو وجہیں ہیں: الفاظ کے دو گروہ خاص ہیں، اسما اور اسمائے صفت اور دوسرا افعال۔ مستعار الفاظ کی بڑی تعداد پہلے گروہ سے تعلق رکھتی ہے، اس لیے اس میں دیسی آوازوں کا استعمال قدرتی طور پر محدود ہے۔ رہے افعال تو اگرچہ اردو افعال بنیادی طور پر دیسی ہیں، لیکن ہکار آوازوں کا استعمال باقاعدگی سے صرف امدادی فعل کی ماضی میں ہوتا ہے، اس کے علاوہ اردو میں ہکار اور معکوسی آوازوں کا استعمال بہت زیادہ نہیں۔ اس لیے قیاساً یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ اردو میں ممتاز دیسی اور ممتاز مستعار اصوات کا باہمی تناسب شاید نصف نصف کا نہیں، اور علمی زبان میں تو دیسی ممتاز اصوات کا یہ تناسب اور بھی کم ہو جاتا ہے۔ ذاکر صاحب کی نشر سے اس کی مثالیں حسب ذیل ہیں۔ نمونے کے لیے اقتباس ب کو جہاں وہ دوبارہ پیش ہو رہے، ان آوازوں کے لیے نشان زد کر دیا گیا ہے۔ (ر کا نشان مستعار امتیازی آوازوں اور x کا نشان دیسی امتیازی آوازوں پر لگایا گیا ہے)۔ باقی اقتباسات کو نشان زد نہیں کیا گیا، صرف اعداد پیش کیے جا رہے ہیں:

مستعار آوازیں	دیسی آوازیں	
۳۸	۲۷	(ا)
۴۱	۲۳	(ب)
۳۶	۲۷	(ج)
۳۸	۱۳	(د)
۱۵۲	۹۰	

گویا یہ تناسب ۲:۳ سے قدرے زیادہ ہوا۔ اردو کے اسما اور اسمائے صفت کی بڑی تعداد کے مستعار ہونے کے پیش نظر اس تناسب کو اردو کے بنیادی اسلوب کی حدود کے اندر سمجھنا چاہیے۔ اس پر بے تجربے سے ظاہر ہے کہ خواہ جملے کی نحوی ساخت اور اس کے اجزا کی داخلی تنظیم



۴۰۰

ہو خواہ الفاظ کی نوعیت یا اصوات کا باہمی تناسب، ذاکر صاحب کا اسلوب سادگی، ہمواری اور ہم آہنگی کی بہت اچھی مثال فراہم کرتا ہے۔

اگرچہ نثر میں آوازوں کو چن چن کر اور لفظوں کو گن گن کر نہیں لکھا جاتا، لیکن نثر میں یہ خوبیاں اتفاقاً پیدا نہیں ہو جاتیں۔ ان کے پیچھے تخلیقی مزاج، اقتادِ طبع، اور ذاتی پسند و ناپسند کا ہاتھ ہوتا ہے۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ مشکل نثر لکھنا مشکل اور آسان نثر لکھنا آسان ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ مشکل نثر لکھنا نسبتاً آسان ہے اور آسان نثر لکھنا مشکل۔ خونِ جگر کھائے بغیر علمی مباحث کو پانی نہیں کیا جاسکتا۔ ذاکر صاحب اردو کی خوش سلیقگی کے مزاج داں اور اس کی استراچی خوش آہنگی کے رمز شناس تھے۔ گفتگو کا انداز، سادہ الفاظ، طویل جملوں میں نحوی متوازنیت، اور فعل کے استعمال میں ہمواری، ان کے اسلوب کے بنیادی ارکان ہیں۔ انھوں نے اپنی نثر کے ذریعے جملوں اور ذیلی جملوں میں ربط و توازن کے جو نمونے پیش کیے، افعال کی سادہ شکلوں سے جو کام لیا، اردو کے مختلف الاصل عناصر میں تخلیقی توازن کی جو مثالیں پیش کیں، اور اردو کے فطری امکانات کو بروئے کار لانے اور اس کے جینیس سے انصاف کرنے کی جو کوشش کی، اس کا اعتراف ضروری ہے۔ اردو کے بنیادی اسلوب کا جب بھی جائزہ لیا جائے گا، ذاکر صاحب کی نثری خدمات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکے گا۔

(۱۹۶۹ء)